А. Лебедев

ДРАМАТУРГ перед лицом КРИТИКИ

ДРАМАТУРГ ПЕРЕД ЛИЦОМ КРИТИКИ
А. Лебедев

А. Лебедев

ДРАМАТУРГ перед лицом КРИТИКИ

Вокруг
А. Н. Островского
и по поводу его.
Идеи и темы русской критики

•

Очерки



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1974

8Р1
Л33

Лебедев А. А.
Л 33 Драматург перед лицом критики. (Вокруг А. Н. Островского и по поводу его. Идеи и темы русской критики). Очерки. М., «Искусство», 1974.
192. с.

Имя А. Лебедева известно советскому читателю. Его работы о Н. Чернышевском, Г. Плеханове, А. Луначарском, А. Грамши, П. Чаадаеве и другие снискали уважение в научных и читательских кругах. В данной книге рассказывается о полемических спорах, которые возникали вокруг произведений великого драматурга, и о том, как в процессе их формировалась наша отечественная критика от революционных демократов до Луначарского. Книга эта отличается глубиной анализа, обширностью материала и научной документальностью. Издание рассчитано как на специалистов, так и на широкие круги читателей, интересующихся проблемами искусства и эстетики.

Л $\frac{80105\text{-}125}{025(01)\text{-}74}$ 30-73 8Р1

«...Сейчас время переоценки ценностей. Эта переоценка ведется двумя путями: одним — неправильным, другим — правильным... Интересно остановиться при переоценке и на фигуре Островского. Интересен он не столько сам по себе,— хотя и сам по себе он чрезвычайно интересен,— сколько по ряду вопросов... необычайно живых, страшно важных для роста нашей новой культуры, которые поднимаются невольно в голове и в сердце...»

А. В. Луначарский, Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его. («Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1923 год.).

ОТ АВТОРА

Это краткое предисловие написано, как, впрочем, то и бывает чаще, чем может показаться, после того, как книга была закончена. Раньше автор думал, что обойдется без него. Роль такого предисловия призван был в известной мере выполнить эпиграф. Тем не менее предисловие оказалось необходимым, хотя и не отменило эпиграфа.

Мне кажется, что жанр предисловий и послесловий связан со стремлением автора скрыть отчаяние, во всяком случае, осознанную им неудовлетворенность содеянным. Но предисловие к этой книге необходимо по иной причине. Оно необходимо для того, чтобы по возможности избавить от чувства если и не отчаяния, то, по крайней мере, от явной неудовлетворенности целую группу читателей — возможных читателей этой книги. Оно предназначено исключительно для тех, кто отважится приняться за чтение этой книги, совершенно не представляя, что именно ждет его впереди.

Эта книга — не об Островском. Она действительно написана вокруг Островского и по поводу его. В основном — вокруг. Страниц, посвященных конкретному анализу творческого наследия этого драматурга, в ней нет.

Тем не менее, если иной читатель, дочитав книгу, решит, что есть в ней все-таки нечто такое, что имеет непосредственное отношение и к Островскому, он, как представляется, будет прав.

Вместе с тем эта книга может претендовать лишь на роль своего рода теоретического введения к судьбе драматургии Островского.

Любое явление искусства — прошлого и настоящего — живет в нашем сознании лишь как элемент некоего культурного целого. Вот мы и попытались в данном случае лишь наметить то место, которое занимает в этом культурном целом творчество Островского. Даже еще у́же — место, которое занимает творческое наследие Островского в той литературно-критической и эстетической традиции, на которой основываются или в борьбе с которыми утверждаются, подчас неосознанно, наши сегодняшние представления об Островском и о других художниках прошлого. Мы хотели напомнить читателю общий контур того культурного прошлого, той духовной традиции, элементом которых явилось, в частности, наследие замечательного русского драматурга.

А об остальном — если это вас не затруднит — дальше.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

„*Назад, к Островскому!*“

Среди самых крупных явлений художественной жизни России середины прошлого века, в ряду с такими величинами, как Достоевский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Тургенев, Толстой, должна быть упомянута весьма колоритная и несколько загадочная фигура «отца русского театра». «Островский,— писал Луначарский,— с известным опозданием, а поэтому в иной плоскости, повторил то, что во Франции сделал Мольер, а в Италии — Гольдони... До Мольера во Франции, как и в Италии до Гольдони, существовал в высокой степени «театральный» театр, значительно, однако, чуждавшийся быта.

То же самое и с Островским.

Островский, конечно,— почти *вся* русская драматургия. Князь Одоевский, прочитавший его «Банкрота»... писал: «Этот человек — талант огромный. Я насчитываю в России три трагедии (sic!): «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор». На «Банкроте» я поставил № 4».

Если к этим трем номерам,—заключает, быть может, не без излишней категоричности Луначарский,—до Островского прибавить еще «Бориса Годунова» и с натяжкой «Маскарад», то, в конце концов, это действительно весь наш значительный русский театр» [1].

Долгое время творчество Островского вызывало исключительный интерес среди русских критиков, являясь средоточием жарких идейных столкновений, противоборствующих направлений в русской общественной мысли. Но представители самых разных идейных и политических тенденций сходились при этом в одном: Островский — явление исключительной художественной и этической значимости. «С какой стороны ни станем мы глядеть на деятельность г. Островского,— читаем мы в одном из популярных русских журналов того времени,— мы долж-

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, М., Гослитиздат, 1963, стр. 201, 202.

ны будем признать ее самою блистательною, самою завидною деятельностью в современной нам русской литературе»[1]. Об Островском писали Добролюбов и Чернышевский, Писарев и Ап. Григорьев, Дружинин и Михайловский — все замечательные критики той поры. Многие из них посвящали творчеству Островского свои программные выступления.

Но еще при жизни драматурга стало заметно значительное охлаждение интереса к нему широкого читателя и зрителя. «Последние пьесы Островского,— свидетельствует И. А. Гончаров,— встречаются и в печати и на сцене довольно холодно.

Между тем пьесы эти, как справедливо было замечено кем-то, не хуже прежних. А две последние — именно «Не все коту масленица» и «Поздняя любовь» — можно отнести к группе лучших его произведений»[2]. Первый раз «Поздняя любовь» была представлена в 1873 году, впервые опубликована в № 1 «Отечественных записок» за 1874 год. Позади был уже сценический неуспех «Снегурочки» (поставленной под непосредственным и практическим руководством самого Островского), еще не были написаны десятки всем теперь известных пьес драматурга, среди них такие, каждая из которых могла бы сделать большое имя и ничего более не написавшему бы автору,— «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Последняя жертва», наконец — «Бесприданница»... А в журналах печатали об Островском все чаще такое, на что прежде не отважился бы автор из числа самых крайних нигилистов или из противоположного лагеря.

«Признаюсь, я не без удивления встретил под комедией «Бешеные деньги»... подпись г. Островского... Она сработана таким образом: пять актов сцен, сшитых между собой живыми нитками, которые автор не только не старается скрыть, но с очевидною небрежностью выставляет повсюду, и затем заключительная мораль, жиденькая по своему значению и отнюдь не вытекающая из сущности действия»[3].

---

[1] «Библиотека для чтения». Журнал словесности, наук и политики, том сто пятьдесят шесть. Спб., В типографии штаба отдельного корпуса внутренней стражи, 1859. Август. «Критика», стр. 1.

[2] Сб. «Памяти А. Н. Островского», Пг., изд. «Путь к знанию», 1923, стр. 10.

[3] «С.-Петербургские ведомости», 1870, № 61.— Цит. «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 4, М., 1906, стр. 18.

«Исторические хроники г. Островского столь же недолговечны, как исторические драмы Кукольника, но они построены в драматическом отношении хуже последних...» [1].

Удивляет не то, конечно, кем написано все это — В. Буренин и А. Суворин — имена достаточно известные с этой точки зрения в истории русской критики. Характерно, что все это написано ими столь откровенно, столь безбоязненно. Но писали тогда уже такое не только одни Буренины и Суворины.

«По старой памяти, каждому появлению новой пьесы А. Н. Островского предшествуют толки, и публика с нетерпением ждет постановки пьесы своего любимого драматурга. Сколько ни говорят, что г. Островский исписался, что он теперь не в силах уже создать что-нибудь цельное и выдающееся, но достаточно появиться его имени на афише, как билеты разбираются нарасхват. Очевидно, что публика все еще чего-то ждет от своего драматурга, все надеется, что г. Островский создаст что-либо достойное той популярности, которой он пользуется. Увы!» [2]. И даже так: «Выдохшаяся знаменитость — печальнее могилы, увядший талант, поблекшие силы, как разбитый параличом знакомый нам когда-то здоровый и молодой человек, напоминает нам так ясно о печальной скоропреходящности всего земного, о смерти!» [3]

Нет, мысль о том, что звезда Островского начинает клониться к закату, угасает,— эта мысль приходила в голову уже не одним только недоброжелателям драматурга. Иные авторы пытались объективно разобраться в том, что же случилось с Островским, в чем причина такой перемены отношения к нему со стороны широкой публики.

П. Боборыкин рассуждал при этом так: «В последние 10 лет не раз раздавались голоса, заявлявшие о сильном упадке таланта в Островском. И публика значительно поддалась этому мнению» [4]. Гончаров пытался понять дело

---

[1] «С.-Петербургские ведомости», 1870, № 61.— Цит. «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского...», ч. 4, М., 1906, стр. 150.

[2] «Русские ведомости», 1874, № 270.— Цит. «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского», изд. 3. ч. 5, М., 1905, стр. 28.

[3] «Новости», 1874, № 27.— Цит. «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского», ч. 5, М., 1905, стр. 36.

[4] «Слово», 1878, № 7 и 8.— Цит. «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского», ч. 5, М., 1905, стр. 207.

глубже: «Пали затворы замков купеческой олигархии, куда не проникал закон, а полиция «не препятствовала нравам» бородатых баронов. Но все прошло или проходит — и почва уходит из-под ног писателя» [1].

Гончаров любил Островского, считал его «огромным талантом», «звездой первой величины» в русском искусстве, его перу принадлежит дифирамбический отзыв о «Грозе» в официальном письме, направленном в Академию наук в связи с присуждением этой драме Уваровской премии. Но, в письме Островскому от 12 февраля 1882 года, отмечая в связи с 35-летием литературной деятельности драматурга его исключительнейшие заслуги перед русским театром и русским искусством вообще, Гончаров произносит и несколько двусмысленную фразу: «Живите же,— пишет он, обращаясь к Островскому,— великий художник, долгие годы, наслаждаясь своею славою: не прибавлю к этому обычной фразы «и подарите нас еще» и т. д. Это было бы эгоизм и неблагодарность» [2]. Да, время Островского уже прошло, как полагает Гончаров. Но нет, «не «исписался» Островский,— как замечает Гончаров в другом месте,— а исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь Московского, то есть великороссийского государства — как оно было — с Ганзы и до Петра, пожалуй, до нашествия «двунадесяти язык» — и в этом причина охлаждения к нему. Он пишет все одну картину — одну и одну: зритель начинает утомляться. Картина громадна, писать больше нечего: приходится продолжать ее, одну ее... Картина эта — «Тысячелетний памятник России». Одним концом она упирается в доисторическое время («Снегурочка»), другим — останавливается у первой станции железной дороги, с самодурами, поникшими головой перед гласным судом, перед нагрубившим ему стрекулистом-племянником... Тысячу лет прожила старая Россия — и Островский воздвигнул ей тысячелетний памятник. Он не пошел и не пойдет за новой Россией — в обновленных детях ее нет уже более героев Островского... У него как будто опускаются руки. Впереди у него ничего нет: новая Россия — не его дело... Он сам усердно разрушал свой темный мир, в котором видел так ясно — этот свой Карфаген,— и остается на разрушенных остатках — с праздной кистью» [3].

---

[1] Сб. «Памяти А. Н. Островского», стр. 18.

[2] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», изд. 2, дополненное, М., Гослитиздат, 1953, стр. 388.

[3] Там же, стр. 383—385.

По сути дела, то же самое сказал, как бы завершая таким образом старую демократическую и народническую линию в оценке творчества Островского,— и Михайловский в день смерти драматурга: «В последнее время талант Островского как бы несколько поблек. С этим соглашались самые горячие его почитатели и часто находили возможным хвалить только его удивительный язык... Но я не думаю, чтобы талант Островского под конец жизни в самом деле ослабел, по крайней мере в такой степени, как это принято думать. Дело в том, что литературная деятельность Островского главным образом захватывает дореформенную Россию. Я говорю, конечно, не о времени, в которое написаны его произведения, а о его действующих лицах, не затронутых или почти не затронутых разнообразными, сложными веяниями — хорошими и дурными, подлинными и фальшивыми, крупными и мелочными,— которые мы пережили в последнюю четверть века. Островский понимал, что к концу этой четверти века семейная драма, не осложненная всеми этими веяниями, не отразившая их на себе, как бы она ни была высока и многознаменательна в общем смысле, не может уже представить столь полную картину русской жизни.

Но ориентироваться в этой сложной, запутанной сети он не мог (отнюдь, я думаю, не вследствие ослабления таланта). Он пробовал искал,— где же теперь интересные и характерные формы насилия и обмана... Во всяком случае, поиски не удались...» [1].

Дальше было еще хуже. «Театр Островского» впал в глубокий кризис, стал угасать. Объясняли причины этого явления разные авторы по-разному. Но само явление ни у кого, кажется, не вызывало сомнения.

В статье, опубликованной в 1923 году в сборнике, посвященном столетию со дня рождения Островского, известный в то время исследователь творчества драматурга Б. Варнеке писал об упадке «театра Островского»: «Искание новых форм, охватившее лет двадцать тому назад наш театр, распространилось и на пьесы Островского. В то время как часть модернистов, с Ю. Айхенвальдом во главе, презрительно отвернулась от Островского, другие пытались «спасти» его, утверждая, будто ими открыта неведомая дотоле подлинная суть его творчества. В итоге литература дала нам несколько толкований Ост-

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 392, 393.

ровского, совершенно неподходящих ни к одной из его пьес...

И на сцену даже тех театров, за которыми числится заслуга образцовой постановки многих его лучших пьес, под влиянием тех же течений проникали попытки поставить Островского в иконостасном стиле «моралите» или в безликой отвлеченности серых сукон. Жажда колоритного пятна и поиски за насыщенной народностью привели к попыткам поставить Островского в стиле платочного рисунка или лубка, который будто бы один способен воскресить на сцене подлинный ритм народных движений» [1].

Такой взгляд на судьбу сценической интерпретации драматургии Островского подтверждает и Н. К. Пиксанов.

«Каждая новая постановка (вообще и в частности пьес Островского.— *А. Л.*) есть,— писал Пиксанов,— отражение современных взглядов и на драматурга, и на пьесу, и на задачи ее сценического осуществления, и на театр в целом.

Все такие теоретизации около Островского впервые установились еще в 50-х годах прошлого века. Мощными усилиями славных тогдашних артистов, во главе с П. М. Садовским и А. Е. Мартыновым, при содействии таких критиков-энтузиастов, как Ап. Григорьев, и не без прямого воздействия самого драматурга, определился если не канон, то общий тип сценических постановок и исполнения пьес Островского. Это,— замечает Пиксанов,— была эпоха бытового реализма и народничества разных оттенков. Потом сменялись актеры, режиссеры, театральные рецензенты, а сценический стиль и общее понимание Островского оставались одни и те же. Постепенно затвердевал и стал неподвижным и внешним пиетет к Островскому. Но к началу нового века, после того как имел успех театр настроений, после чеховских пьес, совершился перелом. Для одних театр Островского потерял свое очарование, и такие готовы были со страстностью, равной прежнему восхищению, обличать Островского в «дикой пошлости», в «нетерпимо оскорбительных, фальшивых банальностях»... Представительство этой группы взял на себя *Ю. И. Айхенвальд*...

Другие, пережив в своем художественном сознании кризис реализма, «смерть быта», попытались освободить

[1] «Сб. «Памяти А. Н. Островского», стр. 39.

Островского от бытового реализма и раскрыть в нем психологизм, и в соответствии с этим новым пониманием перестроить и сценическое воплощение его пьес. В этой группе выступал даровитый режиссер *Ф. Ф. Комиссаржевский...*» [1].

Сторонники последней точки зрения на творчество Островского, как свидетельствует Пиксанов, полагали, что драматурга всегда интересовала «не картина действительной жизни, а внутренняя борьба человеческой души» и что даже «его исторические драмы лишены всякой историчности, всякой бытовой точности», что Островский явно тяготеет к символизму, что его персонажи — нечто вроде метафорических иносказаний, смысл коих надлежит раскрыть режиссеру [2].

Так или иначе, но к концу прошлого, началу нынешнего века реализм Островского был крепко потеснен в театре и, как видно, в сознании широкого тогдашнего зрителя разного рода модернистскими тенденциями в искусстве и в критике явлений искусства. В этом, судя по всему, заключалась, очевидно, одна из главных причин — если не самая главная причина — «кризиса театра Островского» в России в ту пору, о которой тут у нас идет речь.

Не очень повезло Островскому и сразу после Октябрьской революции. Тут на пути у него оказался футуризм и вообще всякого рода и сорта «левые» и «ультралевые» течения в театральном искусстве, явившие собой «дурную антитезу» окостенело-каноническому истолкованию Островского в традиционном варианте. «Самым несчастным способом» обращения к Островскому назвал тогда Луначарский «именно тот, на который вступили практически представители того направления, о котором теоретически трещат «левтерецы» (левые театральные рецензенты. — *А. Л.*): брать старика Островского и самым разнообразным родом искажать его, ставить... четыре «Грозы», разделывая прекрасное произведение Островского то под орех, то под мрамор, — это, — замечал Луначарский, — конечно, выдающийся показатель драматического и отчасти театрального оскудения нашего. Высокодаровитому Мейерхольду удалось при соответственной постановке «Леса» дать несколько очень ярких

[1] Н. К. Пиксанов, Островский. Литературно-театральный семинарий, Иваново-Вознесенск, Книгоиздательское товарищество «Основа», 1923, стр. 26, 27.
[2] Там же, стр. 27.

моментов, но это нисколько не меняет общего моего суждения о таком омоложении Островского» [1].

Вне такого сорта модернизации «старика Островского», он тогдашним нашим театралам казался действительно «стариком» — безнадежно устаревшим, безвозвратно отошедшим в прошлое вместе со всей старой Россией.

Было время великой переоценки всех ценностей. Некоторые видели в том достаточное основание, чтобы с «корабля истории» сбросить Пушкина и Шекспира; Толстой представал для многих идеологом эксплуататорских классов. Академические театры сплошь да рядом воспринимались как «осколок» старой барской культуры, органически неприемлемой для молодого, победившего класса. Бушевали страсти, которые многим и многим казались «пограндиознее онегинской любви». Судьба Ларисы Дмитриевны Огудаловой перестала волновать большинство людей...

Беспомощной жалобой звучали строки редакционного предисловия к уже упоминавшемуся нами юбилейному сборнику «Памяти Островского», вышедшему в 1923 году: «Мы, русские люди, не умеем достойно ценить наших выдающихся деятелей литературы, искусства и науки, как ценят ученых и литераторов более нас культурные народы. И наш великий драматург, А. Н. Островский, не только не достаточно оценен, но и весьма мало еще исследован в русской литературе. До сих пор у нас нет полного жизнеописания А. Н. Островского, нет полного собрания его сочинений, куда бы вошло все, что написал и перевел он» [2].

В этой обстановке особенно резко, особенно впечатляюще прозвучал знаменитый призыв Луначарского: «Назад, к Островскому!» Многим и многим тогда этот призыв показался едва ли не парадоксальным. По существу же, он был весьма созвучен известной ленинской мысли относительно того, что не выдумка «новой» пролеткультуры, а сохранение и развитие лучших образцов культурного наследия прошлого является первоочередной задачей развертывавшейся тогда в нашей стране культурной революции. Социалистическая культура не может, как полагал Ленин, развиваться в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации, ибо и сам марк-

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. ~~4, стр. 564.~~

[2] Сб. «Памяти А. Н. Островского», стр. 6.

сизм возник как непосредственное развитие и продолжение величайших достижений человеческого духа, предопределенных и подготовленных всей историей развития всего человечества.

Да, говорил Луначарский в статье «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его», содержавшей упомянутый нами призыв, да, правда, «сейчас время переоценки ценностей». Это так. Но так же верно и то, что «эта переоценка ведется двумя путями: одним — неправильным, другим — правильным. Неправильный путь — это футуристический путь. Общеевропейское явление футуризма... повсюду отрекается от старины; и страшно характерно, — добавляет Луначарский, — что, в то время как многие русские футуристы требуют отмены академизма во имя коммунизма, итальянские футуристы почти сплошь стали на сторону Муссолини и требуют как раз такой же отмены академизма, но во имя фашизма. Это, — замечает Луначарский, — должно служить некоторым предостережением...

Это между прочим, а по существу нашего вопроса надо сказать, что отмена академизма или борьба со всем художественным прошлым человечества, как буржуазным искусством, есть вредная нелепость, против которой я всегда буду протестовать.

Совсем другое дело — серьезная марксистская переоценка нашего культурного прошлого, — переоценка, которая заставляла Маркса вновь и вновь с любовью перечитывать Шекспира, Гомера или Бальзака и в то же время с едкой иронией относиться к многим художественным кумирам буржуазии. Мы, — заключает Луначарский свою мысль, — в России должны пересмотреть наше культурное достояние под углом зрения интересов пролетариата, широко понимаемых»[1].

Таким образом, «вопрос об Островском» в представлении Луначарского, вопрос о развитии в новом театре традиций «театра Островского» — часть более широкого и более жизненно важного для нового общества вопроса — вопроса об отношении нового общества к культуре как таковой вообще.

«...Важно то, — говорит Луначарский, — что Островский принадлежит к тому центральному массиву русской литературы, который создан был русской интеллигенцией

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, стр. 200, 201.

при ее пробуждении и на который мы должы опереться, если мы хотим правильным путем идти вперед, разметав все позднейшие наслоения с их многообразным декадентством, кладбищенски ли оно кривляется вместе с какими-нибудь символистами, кривляется ли оно шутовски или под «лжепроизводство» вместе с какими-нибудь футуристами.

Нам нужно искусство *серьезное*, нам нужно искусство, *способное усвоить наш нынешний быт*, нам нужно искусство, которое обратилось бы к нам *с проповедью нынешних*, только еще растущих *этических ценностей»* [1].

А всякая этика, всякая нравственная система всегда связана в этом смысле с бытом, отражает тот или иной бытовой уклад, коренится в нем и в то же время регламентирует его в интересах определенной социальной силы, определенной общественной потребности и исторической тенденции. Вот почему, согласно мысли Луначарского, если мы не хотим, чтобы результатом «переоценки ценностей» стала какая-то анархическая деморализация общества, в котором было бы «все дозволено», в котором оказалась бы обесцененной всякая ценность, всякая культурная величина, в котором бы не осталось места для восхищения красотой, для преклонения перед благородством, для уважения истины, — если мы всего этого действительно не хотим, мы должны, говоря в общей форме, продолжать традиции, с такой впечатляющей отчетливостью проявившиеся, в частности, в «театре Островского».

«Это трудно, — говорит Луначарский, — я не отрицаю этого... Во-первых, пролетарский быт. В сущности говоря, его нет. Быта своего пролетариат любить не может. Да и какой же это быт? Это—одна сплошная мука. Единственным светлым островом пролетарского быта является сам завод, то есть труд. Это большой источник для искусства, но почти никак не применимый на сцене».

Во-вторых, этика. «Пролетарская этика? Поскольку, — говорит Луначарский, — она нужна пролетариату, она выкована была в несколько нигде, кроме сердец человеческих, не записанных максим.

Иллюстрировать их в театре можно, но и здесь опять-таки... нет источника для *богатого* творчества, в особенности в области театра, а та этика, которую пролетариат, конечно, несет с собою, которая должна обнимать

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, стр. 206.

все вопросы жизни, она ведь,— замечает Луначарский,— еще не выработана даже и самим классом, даже его передовыми идеологами, и здесь драматургу пришлось бы прокладывать целину, пробивать своей творческой киркой каменную грудь совершенно неразработанных проблем»[1].

Таким образом, призыв «Назад, к Островскому!» оказывается в устах Луначарского весьма широкой и достаточно отдаленной программой на будущее. И в этой программе, что касается, в частности, сферы искусства, традиции Островского с его «бытовизмом», «бытовой заземленностью» и т. п., как видим, отводится весьма существенное место.

Завершает свою статью Луначарский весьма мажорно: «Наш Островский, и больше чем Островский, наверно уже где-нибудь в пути, может быть, уже родился, может быть, уже пишет. Но нам не довольно одного индивидуального Островского; нам нужно полдюжины Островских да две под-Островских для того, чтобы создать расцвет театра и для нас самих и для Европы»[2]. Об Островском же том, который обладал по сравнению с будущими только тем преимуществом, что существовал на самом деле, Луначарский в своей предъюбилейной статье, на которую мы все время здесь ссылались, подытоживая ранее сказанное, выразился со свойственной ему искренней красочностью так: «В свой юбилей люди выходят из могилы и шепчут в сердце каждого, а поэтому в конце концов гласят, как звонкая труба, о том, что осталось от них живого. Много красот живых осталось от Островского, но также одно глубинное, великое поучение. Он — крупнейший мастер нашего бытового и этического театра, в то же время такого играющего силами, такого поражающе сценичного, так способного захватить публику, и его главное поучение в эти дни таково: возвращайтесь к театру бытовому и этическому и, вместе с тем, насквозь и целиком художественному, то есть действительно способному мощно двигать человеческие чувства и человеческую волю»[3].

«Назад, к Островскому!» — без сомнения, объективное историческое содержание этого призыва значительно шире его непосредственного буквального смысла. Но так ли уж

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, стр. 206—208.

[2] Там же, стр. 210.

[3] Там же.

случайно избрал Луначарский для выражения волновавших его мыслей о судьбах культуры и нравственности в новом обществе этот броский лозунг? Нет, очевидно.

Думается, что Луначарский был в данном случае совершенно прав и в отношении формы выражения своих мыслей, тревог и надежд: «театр Островского», традиции его драматургии, судьба его творческого наследия, эволюция критической оценки его произведений могут в известном смысле служить для нас лакмусовой бумажкой. Ибо в отношении к этим традициям, в судьбе этого наследия, в эволюции критической интерпретации произведений Островского проявляется нечто более широкое и существенное в жизни общества — отношение общества к культурным и этическим ценностям вообще. Правда, подобное отношение может быть выявлено и на примере оценки любого истинного художественного таланта. Но в «случае с Островским» кое-какие аспекты столь волновавшего Луначарского вопроса выявляются, как видно, с наибольшей несомненностью. Потому-то, если идти за мыслью Луначарского, и судьба «театра Островского», эволюция отношения к наследию драматурга, перипетии критической интерпретации его произведений интересны и по сю пору не только, а подчас и не столько сами по себе — в этом случае открываются реальные возможности действительно прикоснуться к проблемам, общественно-исторический интерес которых трудно переоценить.

Итак, «назад, к Островскому!»

* * *

Как велика бывает порой роль, которую играет критика и критики в творческой судьбе художника и в судьбе его творчества!

Вот, к примеру, Луначарский призвал нашу общественность обратиться к урокам и заветам «отца русского театра» — автора, творческий облик которого в ту пору уже начинала покрывать патина общественного забвения и равнодушия, — до «быта» ли, до этических ли «тонкостей», почитавшихся многими и многими совершенно отжившими условностями, было действительно тогда людям; страна только что пережила небывалый еще в истории социальный катаклизм, в муках умирал старый мир, в муках рождалось новое общество... И тем не менее последствия призыва Луначарского сказались тут же, надолго определив наперед судьбу творческого наследия

художника. Пусть и не совсем в том духе, как это представлялось Луначарскому, — не в том дело. На чем же основано такое воздействие критики, в чем его смысл и природа? Произвольна ли эта власть, или основывается она на каких-то объективных законах, неуважение к которым лишает ее силы, делает ее эфемерной? Всегда ли можно сказать: «Назад, к Островскому!» — и тебя послушают? И к кому здесь обращается критика? К искусству? К общественности?

Уже давно в той сфере мировой общественной мысли, которая связана с искусством, совершилось своеобразное разделение труда, исторически связанное, очевидно, со всеобщим процессом разделения труда, столь свойственным новой истории, современной цивилизации, — разделение труда между художником и критиком.

Художники создают искусство, критики его истолковывают, объясняют.

Союз художника и критика противоречив, порой болезнен. Но тем не менее противоречия, даже самые глубокие, не разрушают этого союза, более того: пожалуй, можно даже предположить, что именно на этих противоречиях он и основан, ими он и живет.

...Здесь приходится сделать несколько замечаний чисто теоретического характера.

* * *

Очевидно, что критика явлений искусства как *способность* несоизмеримо древнее *профессиональной* критики, хотя и тесно с ней связана.

Действительно, мы не можем (если б и захотели) не интерпретировать воспринимаемых нами явлений искусства, не истолковывать их на свой лад.

При этом оказывается, что художественный образ, возникающий у читателя, зрителя или слушателя при соприкосновении с явлением искусства, не тождествен созданному художником, хотя и обязательно отражает существенные черты последнего. Читательский (слушательский и т. д) образ является плодом взаимодействия читательского сознания и творческой фантазии художника.

Напрашивается мысль, что чем более духовно развит читатель, зритель или слушатель, чем более он человечен, тем более он в восприятии явления искусства осуществляет свою человеческую сущность, проявляет родо-

вую человеческую способность относиться к любому явлению внешнего мира в меру данного явления, а не только лишь в меру понимания непосредственной полезности этого явления для него самого. Иными словами: чем более читатель (зритель или слушатель) готов «согласиться» с мерой данного художественного произведения, тем более его «вторичный образ» этого художественного произведения будет приближаться к тому, который объективно содержится в художественном произведении, хотя никогда и не сольется полностью с ним.

Но подобная схема нуждается в существенном дополнении. И пример с «профессиональными истолкователями» искусства в этом случае наиболее очевиден.

Действительно, актер подчас ведь весьма своевольно истолковывает драматургический образ, музыкант-исполнитель — музыкальный и т. д. И в этих случаях интерпретирующая способность обретает, как видно, определенную эстетическую самоценность и известный художнический суверенитет относительно интерпретируемого произведения.

Но ведь и самое простое читательское, зрительское или слушательское отношение к явлению искусства с неизбежностью подразумевает своеобразное художническое истолковательство, творческую деятельность воспринимающего явления искусства.

Очевидно, есть основание предположить, что общественная необходимость критики явлений искусства связана с подобной особенностью человеческого восприятия художественных произведений. При этом — по мере укрепления разного рода уз, связывающих людей в обществе, по мере усиления социальной дифференциации — появляется потребность каким-то образом унифицировать бесконечную множественность личных оценок в пользу решения задач, стоящих перед данным обществом, классом или социальной группой.

Опыт классового антагонистического общества наделил нас пониманием того, что господствующая его часть естественно испытывает потребность в том, чтобы свое отношение к искусству распространить на общество в целом, придав тем самым — если в этом есть надобность — принуждению форму и вид наслаждения.

Вместе с тем тут открывается некоторая возможность воздействовать и на само искусство, руководить им в интересах определенной исторической тенденции. Дело это, впрочем, как то следует из смысла ряда высказываний

основоположников научного коммунизма, очень сложное и лишь частично в классовом обществе осуществимое.

Нельзя принудить к вдохновению. Нет вдохновения по указанию. Но формировать художников — их среду, мировоззрение, их настроение, даже стиль и т. д. в какой-то мере можно. Можно, наконец, формировать отношение к художнику читательской среды. И тут мы вновь должны обратиться к критике. Ибо формирование вкусов читательской среды — дело до известной степени еще более тонкое и сложное, нежели формирование художника.

Будучи объективно обусловлено, субъективное восприятие искусства непроизвольно по своему проявлению, более того, как правило, не подвластно даже самому воспринимающему. Нельзя заставить любить или не любить (хотя, быть может, надо постараться объяснить, почему данная любовь или нелюбовь оказалась возможной или даже закономерно вытекала из своеобразия данного характера). Нельзя заставить восхищаться или негодовать (хотя, конечно, в каждом конкретном случае можно добиваться понимания того, какие же именно обстоятельства вызвали данное восхищение или негодование). И вот критика старается «заразить» читателя, зрителя или слушателя *своим* отношением к явлению искусства (то есть отношением к этому явлению искусства той социальной силы, тенденции или группы, интересы которой она в данном случае представляет). Любой императив в таком случае был бы расценен как слабость критики и не возымел бы искомого эффекта.

Потому-то критика явлений искусства, поскольку она осознает свои истинные задачи и свою собственную природу, тяготеет сама к известной художественности. В противном случае она не сможет до конца справиться со своей ролью — *убеждать* и «заражать».

Тут мы встречаемся с известной сложностью.

С одной стороны, критик как бы вновь художественно воссоздает, вновь пробуждает или даже вызывает в сознании и чувстве читателя, зрителя или слушателя образы того художественного произведения, к которому он обращается и о котором судит.

С другой стороны, эти образы, пройдя через трансформирующее сознание и фантазию критика, перестают быть в точности образами данного произведения. В них неизбежно, как и при читательском восприятии, появится что-то новое, какое-то новое качество, какая-то новая

«окраска». Но, в отличие от читательского восприятия явления искусства, при котором «вторичный образ» художественного произведения возникает, как правило, импульсивно, стихийно, непроизвольно, у критика новая «окраска» художественного образа, созданного художником, оказывается *осознанным* отражением тех общественных тенденций, сознательным по преимуществу выразителем которых выступает в данном случае критик.

Так открывается определенное противоречие уже не только между критиком и художником, но и между критиком и читателем, зрителем или слушателем. Но и тут указанное противоречие оказывается основой союза читателя и критика.

Стоит учесть, что «заражающая» читателя, зрителя или слушателя художественно-образная атмосфера критического произведения — особая атмосфера, она в чем-то сродни атмосфере самого искусства, но только сродни — до границ, определяемых общественным назначением критики.

Соприкасаясь с явлением искусства, мы как бы растворяем в этот момент свое «рационалистически анализирующее я» в его «второй реальности». Если же этого не происходит, то мы имеем дело либо с несовершенным произведением, либо с таким произведением, которое не в состоянии «захватить» нас по нашей же собственной вине. В остальных случаях мы действительно в этот момент на какое-то время уходим в «страну искусства», оставляя позади свои «земные» страсти и заботы и деловые соображения и расчеты.

Тут мы подходим к одному понятию, без которого трудно обойтись, говоря о природе воздействия искусства на духовный мир человека.

От Аристотеля дошло до нас представление о *катарсисе* — возвышенном и «очищенном» от всего суетного и «недостойного» человека состоянии, в которое его «погружает» (или до которого возвышает) подлинное искусство.

Категория катарсиса — одна из центральных в традиционной эстетике.

Мысль о катарсической — «очищающей» силе искусства усиленно разрабатывалась античной эстетикой и философией. Гесиод, Пифагор, Платон, Аристотель оставили свои толкования этой категории, в разной степени неясные по своему конкретному содержанию. Общей для всех толкований была лишь как раз идея «очищения» человека искусством.

Начиная со средних веков интерес к понятию катарсиса начинает ослабевать, вспыхивая лишь в эпоху Возрождения. Но с течением времени прогрессивная эстетическая мысль вновь почти полностью утрачивает интерес к этому понятию. Что же касается «академической» эстетики, выступающей в жанре бесчисленных «пособий» и «наставлений», учебников и «курсов», то, посвящая категории катарсиса тысячи и тысячи страниц, эта эстетика замкнула обсуждение проблемы в рамки «чисто эстетической» проблематики, отрываемой ею от жизненно важных вопросов нравственности, вопросов общественной жизни вообще.

В итоге получилось так, что, поскольку тот или иной автор говорил о собственно эстетической сущности искусства и о природе ее воздействия на духовный мир человека, с известной неизбежностью приходя в этом случае к тому или иному истолкованию и категории катарсиса, постольку он и эту категорию рассматривал лишь как «чисто эстетическую» или даже «формально эстетическую». Поскольку же иные авторы всегда обсуждали прежде всего наиболее волнующий представителей прогрессивной эстетики вопрос об общественно активной функции искусства, о социально преобразующих возможностях искусства и о его гражданском «предназначении», постольку они не видели надобности обращаться к таким «чисто эстетическим тонкостям», как категория катарсиса[1].

К примеру, представители русской революционно-демократической эстетики и критики прошлого века не оставили сколько-нибудь развернутых суждений по вопросу о катарсической силе искусства. То же самое приходится сказать и о большинстве из числа тех авторов, которые позднее выступили как непосредственные продолжатели и хранители революционно-демократических традиций в эстетике и критике явлений искусства.

Постепенно даже и сам термин «катарсис», «катарсический» вышел из употребления в передовой эстетической мысли, обретя в житейском словоупотреблении едва ли не откровенно ироническую стилевую окраску. Правда, представление о катарсисе не исчезло из эсте-

---

[1] В современной советской исследовательской литературе категория катарсиса рассмотрена с исторической точки зрения в работе А. Ф. Лосева и В. П. Шестакова «История эстетических категорий» (М., «Искусство», 1965, стр. 85—99).

тической литературы совершенно, но бесконечно измельчилось, получая в современной «технической» или «прикладной» эстетике мизерное истолкование. В глубоком же смысле катарсис как сфера столкновения противоборствующих точек зрения на природу и назначение искусства был уступлен нашим идеологическим оппонентам. Почти — увы! — без боя.

И тут же у этих оппонентов обнаружилась тенденция, имеющая смысл «дурной антитезы» прикладному истолкованию «очищающих» возможностей искусства; в последнем случае, в согласии с отжившей эстетической традицией, искусству стали склонны приписывать едва ли не магическую силу и искать в нем то «почти божественное нечто», посредством лишь которого человек ныне в состоянии-де отрешиться от «суетной» динамичности века. Катарсис в таком истолковании стал обретать сходство с некиим трансом, в который входят грезящие под влиянием наркотиков. Понятие катарсиса таким способом аполитизировалось и даже десоциологизировалось.

Между тем с утратой интереса к глубокому истолкованию понятия катарсиса связана в определенной мере и потерянная возможность проникновения в природу воздействия искусства на психику человека, на глубинные процессы, определяющие состояние личности и духовный мир в условиях непосредственного соприкосновения человека с искусством.

Мы не имеем тут возможности углубляться далее в обсуждение бегло затронутой проблемы. Скажем лишь еще, что *непосредственность* восприятия искусства, неотягощенность этого восприятия какими-либо сторонними соображениями и расчетами, является непременным условием полноценного контакта с художественным произведением и что в этом смысле «наивный реализм» читателя, зрителя или слушателя предполагает наибольшую полноту эстетического восприятия нами искусства и наибольшую силу воздействия искусства, наибольшую глубину его проникновения в душу, сознание человека, наибольшую степень «заражающего» воздействия искусства. Попытка «поверить алгеброй гармонию» в этом смысле столь же несостоятельна, как мысль путем антропологических измерений определить причины личного обаяния какого-то милого вам человека.

В известном смысле можно сказать, что если наука постигает истину, то искусство хранит тайну.

Иное дело — критика.

В основе ее отношения к художественному образу как раз и лежит такая своеобразная «эстетическая антропология». И с этой точки зрения смысл и задача критики заключаются в известном отдалении читателя, зрителя или слушателя от предмета его эстетического впечатления и переживания, в создании определенной «дистанции объективности» между воспринимающим этот предмет и самим предметом, в разрушении таким путем эмоционального пристрастия воспринимающего к данному произведению искусства или, напротив, в усугублении такой пристрастности.

Можно также сказать, что тайна искусства и «секрет» критики произведений искусства заключаются в прямо противоположных эффектах. Если искусство достигает в этом смысле тем большего успеха, чем более полно и безраздельно оно подчиняет себе духовный мир и «эмоциональное я» воспринимающего его, то эффект критики заключается в том, чтобы подвести читателя, зрителя или слушателя к «объективному» (во всяком случае, не зараженному эстетической силой искусства) взгляду на данное произведение, или в том, чтобы привить ему субъективно пристрастное, но уже свое, новое, иное отношение к этому произведению.

Потому-то, в отличие от собственно художественных произведений, художественно-образный элемент в критике явлений искусства выступает всегда в служебной, подчиненной роли, не самоценен. Это — именно *элемент*, и его «окружение» — будь то искусствоведческий (или литературоведческий) анализ или публицистика, философия и т. д. — это «окружение» и определяет непосредственно ту функцию, которую выполняет в каждом данном случае демонстрируемый критиком образ.

Критика, основываясь на материале искусства, утилизирует его в своих целях, в интересах определенной общественной надобности, определенной социальной задачи. Если заинтересованность критики в искусстве самоочевидна, то обратная связь — заинтересованность искусства в критике — не столь бросается в глаза. Порой может даже создаваться впечатление, что критика в большей мере способна создавать трудности для искусства и лишь время от времени находит способ и намерение помочь ему. Более того: искусство древнее критики, оно в его теперешнем понимании существовало и *до* критики, существовало и *без* критики. Но так было давно. Ныне искусство существовать без критики уже не может,

оно глухо без нее, оно не слышит своего читателя, зрителя или слушателя. И еще одно: судьба художника — судьба его произведений неотделима от эволюции оценки его творчества в критике. В известном смысле можно, очевидно, даже сказать, что именно эволюция критических суждений определяет в значительной степени эту судьбу. Выяснить закономерности, определяющие характер и направление этой эволюции, — значит выяснить закономерности, определяющие судьбу художника, судьбу его творческого наследия, подготовить данные для прогноза относительно возможных перипетий, уготованных этому наследию в будущем.

Вместе с тем следует учесть еще и то обстоятельство, что ныне широкому «потребителю» художественных ценностей соответствует и широкое предложение этих ценностей, и из числа накопленных человечеством за все время его существования и из числа создаваемых сейчас во всем мире — переводная литература достигла ныне небывалого развития, где бы то ни было созданные шедевры искусства очень скоро становятся достоянием всего культурного или просто читающего населения земного шара. В этих условиях критика принимает на себя роль путеводителя по стране искусства, выполняя прежде всего необходимый классовый отбор, и затем — «второй перевод» произведения искусства на язык той духовной культуры, которая оказывается «приемной матерью» для данного произведения. Представим между тем, как возрастают в этих условиях роль и удельный вес того «вторичного» образа художественного произведения, которым оперирует критика, и какие тут оказываются возможны варианты и модификации.

Все это относится к современной критике. Но ведь и Белинский сейчас помогает понять Пушкина миллионам читателей, как Луначарский — Горького и Маяковского, Плеханов — Глеба Успенского, а Добролюбов, быть может, Достоевского или, конечно, Кольцова. Это — если иметь в виду лишь позитивную работу критики. А сколько ею уничтожается дутых авторитетов в сфере искусства!

Есть во всем этом, конечно, и некая опасность — современный читатель слишком часто получает свое первое впечатление от того или иного художественного шедевра как бы «из вторых рук», непосредственное его эстетическое чувство может при этом пострадать. Но тут уже все дело в том, из каких рук получает он это впечатление.

Руки бывают, как мы знаем, разные. Известны и тут многообразные способы и виды спекуляции на общественной потребности в критике.

Но действительная сложность, объективно обусловленная и, по-видимому, неизбежная (ибо мы тут всегда имеем перед собой две творческие индивидуальности, а подчас и неадекватное мировосприятие), заключается прежде всего в несовпадении «первичного» образа художественного произведения со «вторичным образом» критики. Стоит учесть, что при этом общий внешний «рисунок» образа, его контур, его «силуэт», его «модель» остаются, как правило, в этом случае неизменными. Гамлет, Хлестаков, Отелло, Базаров, Катерина — все эти образы обладают или могут обладать достаточной стабильностью в сознании ряда поколений и целой вереницы критиков. И вместе с тем все они обнаруживают в этом смысле огромную внутреннюю динамику. Да что там! — на наших же с вами глазах оказались «заново прочитанными» десятки и сотни давным-давно известных художников, и многие «скучные», «манерные», «приевшиеся», «устаревшие» художники превратились в «любимых», «близких нам», «современно звучащих» и т. п. Пали «приговоры» былых критических авторитетов, широкая читательская масса вновь обрела непосредственный эмоциональный и эстетический контакт с героями полузабытых авторов, и новые критики спешат осознать современную интерпретацию старых образов, ставших новыми в сознании миллионов людей... Но и этот процесс обратим!

«Назад, к Островскому!» — этот призыв был обращен к современникам и будущим читателям драматурга. Но о каком же именно «Островском» шла у Луначарского при этом речь, как он сам представлял этого драматурга, что за образ возникал в его «критическом сердце», когда он произносил это имя? Каким «вспоминался» ему Островский? Какого «Островского» завещал он своим читателям? К какому «Островскому» звал их — своих современников? Как раскрывается метафора его призыва?

* * *

Вскоре же после опубликования статьи, в которой был брошен упомянутый лозунг, Луначарский с досадой писал: «Я призывал как-то назад к Островскому. Сколько глупостей по этому поводу было написано, так это уму

непостижимо! Само собой разумеется, что «левтерецы» постарались сделать вид, будто понимают это, как вообще призыв *назад*. Конечно, ничего подобного; я звал не назад, а *вперед* и находил, что яркая театральность, подчас по тому времени густо общественная, насквозь правдивая, что смешная и горькая драматургия Островского есть шаг вперед по сравнению с русской драматургией, какой она стала *после Островского...*

Значит ли это, чтобы я приглашал как можно больше ставить Островского? Конечно, хорошо сыгранная пьеса Островского всегда не пустое место. Академические театры должны постараться поставить нам Островского во всем его прежнем блеске, дать нам как бы живой сколок со спектаклей времени Островского. Но не в этом, конечно, дело, а в том, чтобы, оперевшись на Островского, *пойти дальше,* чтобы постараться стать современным Островским и для этого поучиться у него. Современный же Островский не только должен быть иным по содержанию, как был сам Островский, если бы он сейчас жил и не одряхлел, но он должен бы стать формально отличным от прежнего Островского. Однако — в какой-то живой преемственности с прекрасной сценой прежнего Островского. Вот о чем я говорил, и это абсолютно верно. Мы никуда от этого не уйдем.

Для подлинной широкой публики, не говоря даже пока о многотысячных массах пролетариев и крестьян, мы не создадим новой драматургии, если не вступим на этот путь...» [1].

Так или иначе, но дело было уже сделано, призыв был услышан и подхвачен. С легкой руки Луначарского началась вторая жизнь Островского.

По этому случаю мы имеем богатую литературу. Будем по возможности экономны.

«До Великой Октябрьской социалистической революции пьесы Островского шли в 200 городах, а в последний год жизни великого драматурга — 177 городах, причем здесь имеется в виду старая территория России, включая царство Польское, Финляндию и проч. В настоящее время количество пунктов, где ставятся пьесы Островского, не поддается никакому учету... Постановка той или иной пьесы Островского сто и более раз — стала обычным явлением. Свыше пятисот раз прошла пьеса «Правда хоро-

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах. т. 1, стр. 563, 564.

шо, а счастье лучше» в театре Ленинградского областного союза профессиональных союзов, свыше ста двадцати раз — «На всякого мудреца довольно простоты» в г. Иванове и т. д.» [1].

«До революции *самое большое* число спектаклей, приходившееся за год на пьесы Островского, равнялось двум тысячам пятистам девяносто шести (в 1903 г.). За сорок два года до Октября пьесы Островского... выдерживали в среднем за год 1358 представлений. В 1939 году лишь в театрах РСФСР Островского играли 11 072 раза, в 1940 году — 10 015 раз.

Годовая цифра спектаклей по всем театрам СССР, конечно, еще значительней. Для 1939 года она может быть указана: на сценах братских республик пьесы Островского шли 1881 раз; следовательно, во всех театрах СССР Островский был сыгран около 12 900 раз. А 1939 год не был каким-то исключением, «годом Островского».

Итак: 1903 год — 2596 спектаклей, 1939 год — 12 900 спектаклей.

Приняв среднюю посещаемость каждого спектакля в пятьсот человек, что будет несомненным преувеличением для театра дооктябрьского (когда далеко не все театры вмещали такое количество зрителей и когда пьесы Островского не всегда собирали полный зрительный зал) и бесспорным преуменьшением для советского времени (когда появилось много театральных зданий значительно большей вместимости — вплоть до тысячи, а то и двух тысяч зрителей — и когда, как известно, театры почти всегда переполнены), мы поймем широту охвата советских зрителей репертуаром Островского. В 1903 году — один миллион триста тысяч зрителей, в 1939 году — шесть миллионов четыреста тысяч зрителей» [2].

Далее: «За время Советской власти пьесы Островского вышли на 30 языках, общим тиражом свыше 4 миллионов экземпляров.

В 1948 г. в репертуаре драматических театров Советского Союза поставлено более 30 пьес Островского. 24 театра ставили в этом сезоне «Лес», 20 театров — «Волки и овцы», 18 театров — «Грозу»... Пьесы Островского, идущие на профессиональной и самодеятельной

---

[1] А. И. Ревякин, А. Н. Островский. Жизнь и творчество, М., «Учпедгиз», 1949, стр. 334.

[2] Вл. Филиппов, К вопросу об освоении наследия Островского,— Сб. «А. Н. Островский-драматург», М., «Советский писатель», 1946, стр. 3, 4.

сценах нашей необъятной родины, ценят и горячо любят все народы Советского Союза.

Обладая могучей силой национального своеобразия содержания и формы, пьесы Островского пользовались огромной популярностью и в грозные дни Великой Отечественной войны. Первое место среди постановок пьес Островского в дни войны занимает пьеса «Без вины виноватые», выдержавшая 1807 спектаклей. Испытанные временем, пьесы Островского воспринимаются миллионами читателей и зрителей с любовью и восхищением... Любовь советского народа к Островскому, преклонение перед его сверкающим талантом получили самое многообразное выражение.

Его произведения издаются огромными тиражами. Его наследие тщательно изучают. Его именем названы школы, библиотеки (Москва), площади (Ленинград), театры (Кострома). Места, связанные с его жизнью, бережно охраняют. Его юбилейные даты отмечаются, как события всенародного значения» [1].

А вот свидетельства, относящиеся к более позднему времени: «Стремясь ограничить обличительное воздействие «Грозы», администрация императорских театров ставила ее очень редко...

После Великой Октябрьской социалистической революции «Гроза» прочно вошла в репертуар советского театра и стала одной из любимейших пьес советского зрителя.

С огромным успехом «Гроза» шла в послеоктябрьские годы в Москве (в театрах: Художественном, Малом, Камерном, им. Вахтангова), в Ленинграде и во многих других городах Советского Союза. Так, например, в 1937 году она лишь в РСФСР ставилась в 22 театрах. Исключительной популярностью «Гроза» пользуется в театрах братских народов СССР.

Из наиболее ярких постановок «Грозы», осуществленных театрами братских республик, необходимо отметить постановку М. М. Крушельницкого (Харьков), в которой роль Катерины исполнила артистка Чистякова, и постановку А. Шарифова в Азербайджанском государственном театре им. Азизбекова, где роль Катерины исполняла Фатьма Кадри» [2].

---

[1] А. И. Ревякин, А. Н. Островский..., стр. 336—338.

[2] Р. П. Моторина. Комментарии к пьесе «Гроза» Островского.— А. Н. Островский, Полн. собр. соч., в 16-ти томах, т. 2, стр. 400, 401.

Или, скажем, такая пьеса, как «Без вины виноватые»,— эта комедия «на советской сцене получила особенно широкое распространение (так, до революции пьеса выдерживала в среднем за год 320 представлений, в то время, как за 1940—1941 годы она была сыграна 3996 раз, то есть 1998 спектаклей за год).

Ряд образов исключительной выразительности был создан в театрах союзных республик советскими актерами (и прежде всего исполнительницами роли Кручининой), в том числе Ржецкой в Белоруссии, Чхеидзе — в Грузии, Марзии-Ханум в Азербайджане, на армянской сцене — Жасмен и Восканьян, в Узбекистане — Ишантураевой. Но, — читаем мы далее, — не это способствовало огромной популярности шедевра Островского: советский театр впервые сумел раскрыть во всей полноте идейное содержание пьесы. В лучших постановках советского театра ясно выявляется существенная тема пьесы, обычно затушевываемая до революции, — тема противопоставления художника-творца ремесленникам театра. Особое значение приобрел убедительный показ нашими театрами необходимости гармонического сочетания в каждом деятеле искусств творческого дарования и человечности, моральной чистоты, строгой требовательности к себе» [1]. Работа над произведениями Островского совершается огромная. Например, «исключительным достижением в сценической истории «Леса» является постановка МХАТ им. А. М. Горького, над которой театр работал более трех лет, с 1944 по 1948 г., проведя за это время 453 репетиции» [2].

Сколько действительно было затрачено усилий! Но, к сожалению, затем произошло как-то так, что интерес к Островскому поугас.

В свое время критик А. Скабичевский писал в «Отечественных записках»: «Я не знаю, найдется ли другой писатель в нашей литературе, которым критика занималась бы с таким усердием, с каким она занимается г. Островским» [3].

---

[1] В. А. Филиппов, Комментарий к пьесе «Без вины виноватые» Островского.— А. Н. Островский, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 9, стр. 419.

[2] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 6, стр. 365.

[3] «Отечественные записки», 1875, № 1 и 2. Статья «Особенности русской комедии».— Цит. «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Хронологический сборник критико-библиографических статей. Собрал В. Зелинский, изд. 2, ч. 5, М., 1905, стр. 104.

Несколько перефразируя Скабичевского, можно было бы сказать: найдется ли другой писатель в нашей литературе XIX века, которым — творческой судьбой которого — наша критика, наше литературоведение занимались бы столь долгое время меньше, нежели занимались они Островским?

Так что же — образы, созданные Островским, не волновали, не трогали больше людей? Или какой-то «вторичный образ», который помаленьку да полегоньку «наслоился» в сознании, в представлении поколения зрителей и читателей на творчество «отца русского театра», слился с этим творчеством, внеся в него какие-то новые краски, оттенки и элементы, по каким-то причинам отталкивающие от этого творчества современного человека? Как все это узнать?

Способ, впрочем, кажется, есть один: «Назад, к Островскому!»

Только тут ведь не годится просто «взять да и перечитать на свежую голову» Островского. Мы прочтем его сейчас «сегодняшними глазами», и тот самый «вторичный образ», который уже присутствует в нашем сознании, снова незримо наложится на образы героев Островского. Даже в том случае, если мы вполне сознательно станем отталкиваться, «перечитывая Островского», от этого самого «вторичного образа», если будем перечитывать Островского с «внутренним заданием» преодолеть известный нам «вторичный образ», наше новое восприятие драматурга окажется с неизбежностью продиктованным все-таки этим же самым «вторичным образом», пусть и с обратным, как говорится, знаком.

Так что же, возможен в принципе для нас объективный взгляд на Островского?

Ну а если попробовать взглянуть на Островского глазами людей предшествующих поколений и его современников — ведь это о них и для них прежде всего писал в свое время драматург? Если начать с этого? В самом деле, можно ведь постараться выяснить, каким представал Островский в *их* сознании, каким он был *для них,* каким *они* его видели? Приглядимся к тем «вторичным образам» героев Островского, которые населяли сознание в ту пору, когда время и иные обстоятельства общественного бытия не успели еще унифицировать читательской оценки Островского, не успели еще привести все эти оценки к одному-единственному знаменателю. Попробуем начать разматывать клубок с другого конца — с самого начала,

быть может, в этом случае нам удастся не порвать нить, пусть нам при этом и не удастся распутать все, важнее нащупать место разрыва...

* * *

Откроем страницы старых книг и журналов... Услышим давно умолкшие голоса; быть может, если вслушаться, они смогут рассказать больше об Островском, чем может представиться на первый взгляд.

И не будем мешать этим голосам — самым разным — своими комментариями. До поры до времени хотя бы... Такое «невмешательство» — прием, конечно. И очень простой. Но предоставим пока читателю самому прислушаться к той критической атмосфере, которая окружала Островского, поддерживала и колебала его, к тому отзвуку, который оставил он в этой атмосфере своим творчеством, пока еще не стерлась острота непосредственного впечатления от встречи с его героями в сознании читателей этого драматурга и зрителей, приходивших в *его* театр.

Вот он — Островский, каким знали его прежде.

«Перед нами грустно покорные лица наших младших братий, обреченных судьбою на зависимое, страдательное существование. Чувствительный Митя, добродушный Андрей Брусков, бедная невеста — Марья Андреевна, опозоренная Авдотья Максимовна, несчастная Даша и Надя — стоят перед нами, безмолвно покорные судьбе, безропотно унылые... Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении. Нет ни света, ни тепла, ни простора; гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма. Ни один звук с вольного воздуха, ни один луч светлого дня не проникает в нее. В ней вспыхивает по временам только искра того священного пламени, которое пылает в каждой груди человеческой, пока не будет залито наплывом житейской грязи. Чуть тлеется эта искра в сырости и смраде темницы, но иногда на минуту вспыхивает она и обливает светом правды и добра мрачные фигуры томящихся узников. При помощи этого минутного освещения мы видим, что тут страдают наши братья, что в этих одичавших, бессловесных, грязных существах можно разобрать черты лица человеческого,— и наше сердце стесняется

болью и ужасом. Они молчат, эти несчастные узники,— они сидят в летаргическом оцепенении и даже не потрясают своими цепями; они почти лишились даже способности сознавать свое страдальческое положение; но тем не менее они чувствуют тяжесть, лежащую на них; они не потеряли способности ощущать свою боль. Если они безмолвно и неподвижно переносят ее, так это потому, что каждый крик, каждый вздох среди этого смрадного омута захватывает им горло, отдается колючею болью в груди, каждое движение тела, обремененного цепями, грозит им увеличением тяжести и мучительного неудобства их положения. И неоткуда ждать им отрады, негде искать облегчения: над ними буйно и безотчетно владычествует бессмысленное *самодурство*, в лице разных Большовых, Торцовых, Брусковых, Уланбековых и пр., не признающее никаких разумных прав и требований. Только его дикие, безобразные крики нарушают эту мрачную тишину и производят пугливую суматоху на этом печальном кладбище человеческой мысли и воли.

Но не мертвецы же все эти жалкие люди, не в темных же могилах родились и живут они. Вольный божий свет расстилался когда-то и перед ними, хоть на короткое время, в давнюю пору раннего, беззаботного детства. Воспоминание об этой золотой поре не оставляет их и в смрадной тюрьме, и в горькой кабале самодурства. Грубые, необузданные крики какого-нибудь самодура, широкие размахи руки его напоминают им простор вольной жизни, гордые порывы свободной мысли и горячего сердца — порывы, заглушенные в несчастных страдальцах, но погибшие не совсем без следа. И вот черный осадок недовольства, бессильной злобы, тупого ожесточения начинает шевелиться на дне мрачного омута, хочет всплыть на поверхность взволнованной бездны и своим мутным наплывом делает ее еще безобразнее и ужаснее. Нет простора и свободы для живой мысли, для задушевного слова, для благородного дела; тяжкий самодурный запрет наложен на громкую, открытую, широкую деятельность. Но пока жив человек, в нем нельзя уничтожить стремления жить, то есть проявлять себя каким бы то ни было образом во внешних действиях. Чем более стремление это стесняется, тем его проявления бывают уродливее; но совсем *не быть* они не могут, пока человек не совсем замер. И такова сила самодурства в этом темном царстве Торцовых, Брусковых и Уланбековых, что много людей действительно замирает в нем, теряет и смысл, и волю,

и даже силу сердечного чувства — все, что составляет разумную жизнь,— и в идиотском бессилии прозябает, только совершая отправления животной жизни. Но есть и живучие натуры: те глубоко внутри себя собирают яд своего недовольства, чтобы при случае выпустить его, а между тем неслышно ползут, подобно змее, съеживаются, извиваются и перевертываются ужом и жабою... Они безмолвны, неслышны, незаметны; они знают, что всякое быстрое и размашистое движение отзовется нестерпимой болью на их закованном теле; они понимают, что, рванувшись из своих желез., они не выбегут из тюрьмы, а только вырвут куски мяса из своего тела. И вот они принимаются за работу, глухую и тихую: изгибаясь, вертясь и сжимаясь, они пробуют все возможные манеры — нельзя ли втихомолку высвободить руки, чтобы потом распилить свои цепи... Начинается воровское урывчатое движение, с оглядкою, чтобы кто-нибудь не подметил его; начинается обман и подлость, притворство и зложелательство, ожесточение на все окружающее и забота только о себе, о достижении личного спокойствия... Нечего винить этих людей, хотя и не мешает остерегаться их: они сами не ведают, что творят. Под страхом нагоняя и потасовки, рабски воспитанные,— с беспрестанным опасением остаться без куска хлеба, рабски живущие, они все силы свои напрягают на приобретение одной из главных рабских добродетелей — бессовестной хитрости...

Таким образом, наружная покорность и тупое, сосредоточенное горе, доходящее до совершенного идиотства и плачевнейшего обезличения, переплетаются в темном царстве, изображаемом Островским, с рабскою хитростью, гнуснейшим обманом, бессовестнейшим вероломством. Тут никто не может ни на кого положиться: каждую минуту вы можете ждать, что приятель ваш похвалится тем, как он ловко обсчитал или обворовал вас; компаньон в выгодной спекуляции — легко может забрать в руки все деньги и документы и засадить своего товарища в яму за долги; тесть надует зятя приданым; жених обочтет и обидит сваху; невеста-дочь проведет отца и мать, жена обманет мужа. Ничего святого, ничего чистого, ничего правого в этом темном мире: господствующее над ним самодурство, дикое, безумное, неправое, прогнало из него всякое сознание чести и права... И не может быть их там, где повержено в прах и нагло растоптано самодурами человеческое достоинство, свобода личности, вера в любовь и счастье и святыня честного труда...

Таково общее впечатление комедий Островского, как мы их понимаем...»[1].

Это, конечно, Добролюбов.

Вслушайтесь в слова его — это страшный Островский Добролюбова. Правда, в приведенном отрывке, характеризующем «общее впечатление» Добролюбова от «комедии Островского», нет еще ни слова о Катерине. Но о ней — особый разговор, позднее. А пока — вслушайтесь в Добролюбова. Ведь это «по Добролюбову» начинаем мы со школьной скамьи знакомиться с Островским. Но не накладывается ли позднейший отклик Добролюбова на одну героиню драматурга на добролюбовское отношение к Островскому в целом в нашем сознании? Островский Добролюбова действительно — страшный Островский. Таким ли представляется он нам теперь?

Впрочем, таким ли он представлялся не только нам и не только теперь?..

«Рисуя в своем воображении картины жизни по Островскому, мы не можем не представить себе небольших с чистыми цветными занавесками окошек, густо заставленных геранями и бальзаминами, не можем не видеть больших сундучищ с ясными и крупными цветами на крышках, открывающихся с пением и музыкой, трактиров с машинами и подносов с райскими цветами, расписанных дуг, начищенной меди шлеек и колокольцев троек, не можем не слышать откуда-то издалека несущейся песни под аккомпанемент гитары, не задыхаться в душном аромате черемухи в овраге за калиткой, не видеть ровную гладь поемного берега Волги с белыми и розовыми колоколенками на горизонте, не слышать тишины в переулке, по которому тянутся заборы и крепкие домишки с узорными ставенками, не вообразить себя в кругу вольных, радостных, как водяные птицы, русских девушек, среди смиренниц, страстотерпиц, жен и матерей, ищущих подвига, не почувствовать себя подхваченным угаром буйного и безудержного веселья гуляющих молодцов и беспардонного размаха кутящего барина, не почувствовать щемящей тоски и бесцельного устремления вперед какого-то монашка или бледнолицего мальчика, не учуять тьмы чинного, истового уклада купеческой или дворянской семьи.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, М.—Л., «Художественная литература», 1962, стр. 30—34.

И красота, и сила, и безобразие, и слепота запестрят и замечутся со страниц сочинений Островского, как придорожные овраги и рощи, луга и нивы, дворы и околицы на бешеном лете тройки по извилистому большаку...»[1].

Островский — Кустодиев... А ведь что-то, пожалуй, и верно схвачено в этой параллели? Но ей давно уже противостоят другие: «Сближение Островского с Федотовым не ново: по свидетельству В. В. Стасова, оно принадлежит еще самому М. П. Погодину, но для него оно извинительно: расцвет деятельности передвижников был тогда еще весь впереди, и редактор «Москвитянина» выбрал Федотова в противовес смененным им русским живописцам, так же, как и в Островском он под влиянием своего кружка прежде всего видел и ценил глашатая «нового слова» на русской сцене... Между тем вся сила Федотова, этого русского Хогарта, именно в сатире, окрашенной той злобной желчью, и тени которой нет на палитре благодушного, спокойного Островского. Н. Н. Страхов еще в 1885 г. указал, что Островский пишет серьезные драмы и комедии из такой сферы, на которую читатели обыкновенно глядели свысока... Правда, с такой точкой зрения не согласен Ф. Ф. Комиссаржевский: он видит в пьесах Островского лишь «печальное кладбище мысли и воли», на «котором зловещим могильщиком является Быт... к стилю Островского подходят далеко не все полотна Перова, где он иногда переходит гораздо ближе к мотивам Некрасовской поэзии, близость к которой несомненна в «Проводах покойника» или в «Утопленице», но зато его «Рыболов» или «Охотники на привале» по манере письма обнаруживают тот же самый пошиб, который в области драматургии свойственен Островскому»[2].

Творческий облик Островского, образ Островского-художника и мыслителя формируется в сознании его современников на разных уровнях.

На таком, к примеру:

«Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...
Вот отчего теперь *впервые*
По всем бежит единый ток,
Вот отчего театра зала

---

[1] В. Г. Сахновский, Театр А. Н. Островского, М., 1918, 29, 30.

[2] Сб. «Памяти А. Н. Островского», стр. 40—42.

От верху до низу одним
Душевным, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала.
Любим Торцов пред ней живой
Стоит *с поднятой головой.*
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской, чистою душой...

. . . .

...Великорусская на сцене жизнь пирует,
Великорусское начало торжествует,
Великорусской речи склад...» и т. д. [1]

Это — Аполлон Григорьев, правда, в состоянии очень резко выраженной славянофильской аффектации.

А вот как отвечал Григорьеву западнический поэт Н. Щербина, имея в виду Островского:

«Друзьями назвал ты всех пьяниц, всех шутов,
Всех парий нравственных и крикунов позорных...
Ужель ты дорожишь восторгами глупцов
И пискотней похвал безграмотных и вздорных?
Тебе сплели венок из листьев белены
И пенник и дурман несут на твой треножник
Лишь «Москвитянина» безумные сыны
Да с кругу спившийся бессмысленный художник...»

Или даже так:

«Со взглядом пьяным, взглядом узким,
Приобретенным в погребу,
Себя зовет Шекспиром русским
Гостинодворский Коцебу...» [2].

...Совершенно по-разному оценивали современники одних и тех же героев Островского, причем даже и в тех случаях, когда совпадали в общей высокой оценке его творчества или даже какого-то данного произведения. И в этом случае «вторичный образ» того или иного персонажа Островского, возникший в сознании одного автора, порой не имел ровным счетом ничего общего с такого же рода образом, порожденным в представлении другого автора тем же самым персонажем.

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 45.
[2] Сб. «А. Н. Островский в воспоминаниях современников», М., «Художественная литература», 1966, стр. 518.

Казалось, что Островский едва ли не просто эпатировал либерально-западническую часть тогдашнего русского общества своим Любимом Торцовым. Но весьма и весьма неприязненно отозвался об этом персонаже и Чернышевский, связывавший с творчеством Островского в целом, как известно, значительные надежды.

Для Эдельсона же, скажем, этот персонаж Островского представлялся особенно близким сердцу: «Кто истинно любит и знает Россию,— писал Эдельсон,— кто гордится всеми дорогими свойствами своего народа и сердечно соболезнует о неизбежных во всяком общественном организме болезнях, кто, одним словом, живет с своим народом одной жизнью, а не уединяется в какой-нибудь узкий нравственный кодекс, откуда все ему представляется лишь с своей внешней, подчас грязненькой стороны, для того художественно изображенное лицо Любима Торцова есть и источник многих эстетических наслаждений и предмет нравственного сочувствия» [1].

А вот любопытная сценка из воспоминаний одного из современников драматурга, также связанная с той же самой пьесой.

«...Садовский в роли Любима Торцова превзошел самого себя. Театр был полон. В первом ряду кресел сидели гр. Закревский и А. П. Ермолов, большой почитатель Садовского.

— Шире дорогу — Любим Торцов идет! — воскликнул по окончании пиесы сидевший с нами учитель российской словесности, надевая пальто.

— Что же вы этим хотите сказать? — спросил студент, — я не вижу в Любиме Торцове идеала. Пьянство — не идеал.

— Я правду вижу! — ответил резко учитель, — дас-с, правду. Шире дорогу! Правда по сцене идет. Любим Торцов — правда! Это конец сценическим пейзанам, конец Кукольнику: воплощенная правда выступила на сцену» [2].

А несколько позже в связи с тем же персонажем можно было прочесть и такое даже: «Наверное, даже Лев Николаевич Толстой нисколько бы не обиделся, если бы провести параллель между ним и Любимом Торцовым...

---

[1] «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения». Сборник историко-литературных статей, составил В. И. Покровский, изд. 3, дополненное, М., 1912, стр. 73.

[2] Сб. «А. Н. Островский и воспоминаниях современников», стр. 55, 56.

В сущности, Любим Торцов может служить прообразом, символическим изображением всего русского народа»[1].

А вот каким представал в сознании разных авторов знаменитый образ Катерины.

«...Увлечение нервной страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искупление вины — все это исполнено живейшего драматического интереса и ведено с необычайным искусством и знанием сердца...»[2].

Это — одна Катерина.

А вот — другая.

«...Молодая женщина, сама не зная, что с ней делается, сходит в... овраг на свидание, и на берегу Волги, в жарких и запрещенных поцелуях молодого человека ищет ответа на вопросы, которых не могли ей разрешить ни старуха-свекровь, ни чинный хлебородный городок, ни муж, ни древние писания на стенах византийского здания»[3].

А вот и еще одна Катерина:

«...Самой жалкой жертвой... является, несомненно, Катерина... Мы этим вовсе не хотим винить Катерину в том, что она утопилась, а не вступила в борьбу с врагами. Она и не могла этого сделать, именно потому, что у нее не было «азарта в пользу идеи», а самое обыкновенное чувство любви к молодому человеку, более интересному, чем ее муж...»[4].

Впрочем, к Катерине мы еще вернемся, и по другому поводу...

Ясно, видимо, одно по крайней мере: единого облика Островского никак не складывается из приведенных тут мнений. Впрочем, может быть, это и вполне естественно, ведь мы тут имели дело с мнениями представителей самых разных, если даже не прямо враждебных, как тогда говорили, «литературных партий» и тенденций в критике. Странно, в самом деле, было бы ждать от них единомыслия и в этом случае.

И действительно, даже общее направление творчества Островского, его идейные истоки и та эстетическая традиция, в русле которой оно развивалось, — даже это было отнюдь не бесспорно в русской критике и литературоведении в течение весьма значительного времени.

[1] Сб. «Памяти А. Н. Островского». стр. 56.
[2] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 372.
[3] Сб. «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения», стр. 102.
[4] Там же, стр. 133.

«Глубоко философский взгляд на невежественность людей, чисто евангельское «не ведят бо, что творят» ведет Островского—согласно мнению одного из авторов—к высшему беспристрастию. Подобно Пимену Пушкина, Островский «спокойно зрит на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева». В этом сознании безответственности лиц лежит глубоко примиряющее начало, проникающее все произведения Островского» [1].

А вот иная точка зрения:

«Мрачный взгляд на весь строй русской жизни, который по воле или без воли Островского таится во всех его произведениях, во всех созданных им типах, относящихся к изображению купеческого быта, одинаково существует и в комедиях, рисующих ту же семейную каторжную жизнь, но только вместо купеческого, в чиновничьем или в помещичьем слоях, которые он стал затрагивать, когда представилась только возможность» [2].

И далее:

«Стоит только припомнить главныя комедии Островского и главныя действующия лица в них, чтобы то, о чем мы говорим, сделалось совершенно рельефно. Возьмите «Свои люди — сочтемся», «Не так живи, как хочется», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Гроза» — и спросите себя, какое главное положение всех этих прекрасных произведений?.. Ответ может быть только один: борьба двух сторон, угнетающей и угнетенной.

На одной стороне стоят у нас Большовы, Петры Ильичи, Торцовы, Русаковы, Кабановы — все это составляет один лагерь; на другой стороне стоят Даши, Любовь Гордеевны, Авдотьи Семеновны и изредка Катерины...» [3].

И тут же иная точка зрения, рожденная, кажется, в прямой полемике с первой:

«...Любовь Гордеевна — один из прелестнейших, хотя и слегка очерченных женских образов Островского, — не забитая личность, возбуждающая только наше сожаление, а высокая личность, привлекающая все наше сочувствие, как не забитая личность, ни Марья Андреевна в «Бед-

---

[1] Сб. «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения», стр. 309.

[2] «Вестник Европы», 1869, № 1.—Тит. «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Хронологический сборник критико-библиографических статей. Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 3, М., 1912, стр. 132.

[3] Там же, стр. 134, 135.

ной невесте», ни Пушкинская Татьяна, ни Лиза (в «Дворянском гнезде»)...»[1].

Мы не приводим тут имен авторов всех этих строк — эти имена совершенно уже неизвестны современному читателю, и, по правде говоря, в том нет для него большой утраты. Хотелось лишь показать, сколь разноголосо было отношение русской критики к Островскому при его жизни и позднее — в течение достаточно длительного времени.

Действительно, сколько критических мнений — столько «Островских»...

Но прежде чем двинуться дальше, прислушаемся внимательно к еще одной, не весьма, кажется, бесспорной, с нашей теперешней точки зрения, критической интерпретации творчества Островского, вглядимся повнимательнее в еще один образ — «вторичный образ» — мира героев этого драматурга, созданный воображением критика. И постараемся на какое-то время удержать этот образ в памяти — тогда он, думается, кое-что оттенит и выделит в том, что мы уже слышали об Островском, и в том, о чем пойдет у нас речь дальше. Пусть цитата, приводящаяся ниже, будет иметь значение своего рода маленького эпилога, что ли, к первой главе этой книги и одновременно — эпиграфа ко второй. Хотелось бы, чтобы она прозвучала для читателей этой книги именно так.

Вернемся на минуту «назад — к Луначарскому». Посмотрим, каким был «его Островский».

«...Вскрылось перед нами, — писал Луначарский, — деляческое Замоскворечье, вскрылся перед нами постепенно этот темный мир, полный свежих сил и богатых, тяжелых страстей, мир самодуров, жестоких, как феодальные сеньоры, и грубых, как мужики, лицемеров, мошенников и в то же время полных внешней благопристойности и благочестия.

Вскрылись за ними фигуры угнетаемых ими, загоняемых ими в землю детей, у которых просыпалась искорка человечности и стремления к какому-то неопределенному свету; фигуры безответных страдалиц — жен и дочерей.

Быстро проникали его творческие глаза, — говорит Луначарский об Островском, — в души искалеченных, то гордых, то униженных существ, полных глубокой женственной грации или печально машущих надломленными крыльями высокого идеализма. Весь своеобразный мир, все великое здание, воздвигнутое Островским, гримасни-

[1] Сб. «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения», стр. 83.

чает перед нами, как готические соборы своими каменными ликами, и, как кариатиды, впереди, в этом храме, воздвигнутые русской тьме и русскому стремлению к свету, высятся три страдальческие фигуры: актера Несчастливцева, пропойцы Торцова и неверной купецкой жены Катерины. Из глубины их могучих грудей рвется иногда почти смешной по своему формальному чудачеству, но такой бесконечно человеческий вопль о выпрямленной жизни...» [1].

Вглядитесь в этот образ, в «этого Островского», сопоставьте его с теми «крайними» точками зрения на драматурга, с которыми мы только что познакомились. Кое-что нам, очевидно, уже знакомо в «Островском Луначарского». В образе, созданном критиком-марксистом, слышна известная традиция, слышны знакомые интонации.

Но наряду с этим есть ведь, не правда ли, у Луначарского тут и нечто непривычное для слуха? Или отвычное, может быть? Нет, дело не только в этом неожиданном и остром сопоставлении «такого русского» художника с образами западной готики... Несчастливцев, Катерина и Торцов — этот, конечно, ряд прежде всего может несколько озадачить современного читателя. Как-то непривычен он для слуха, что ли!

А теперь — дальше...

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, стр. 205.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Назад, к Добролюбову...

Действительно, давным-давно уже наш широкий читатель многого и знать не знает о разных точках зрения, существовавших некогда в русской критике, на смысл и значение творчества драматурга Островского. Островский — и в этом случае он не является сколько-нибудь заметным исключением среди русских писателей дореволюционной поры — известен нам в очень и очень значительной степени «по рекомендации» революционно-демократической критики.

Со школьной скамьи начиная, мы смотрим на Островского «глазами Добролюбова»... «Островский», «Темное царство», «Гроза», «Луч света в темном царстве» — эти слова неизменно рождают в нашем сознании представления, прочно стоящие в одном ряду. «Вторичный образ» творчества Островского, созданный некогда Добролюбовым, прочно спаялся с нашим читательским образом, порожденным героями драматурга.

Итак, приняв лозунг «Назад, к Островскому!», следует, очевидно, дополнить его призывом — «Назад, к Добролюбову!»

...Когда-то статьи Добролюбова об Островском произвели бурю среди русских читателей. Так оно было.

О судьбе революционно-демократического наследия в сфере критики надо будет сказать в этой книге особо. Хотя бы по одному тому уже, что слишком действительно тесно связаны в нашем сознании имена Островского и Добролюбова, слишком тесно связаны эти имена в истории русской культурной мысли, слишком тесно переплелись судьбы искусства XIX века с судьбой революционно-демократической критики вообще. В известном смысле даже нельзя как следует понять, что же такое «произошло с Островским», не попытавшись хотя бы лишь в самых общих чертах представить себе судьбы революционно-демократического наследия в критике.

Некоторое «отступление» тут необходимо — оно поможет продвинуться вперед.

* * *

Спустя двадцать лет после смерти Добролюбова (в то время Россия была знакома уже с тремя изданиями его сочинений) один русский журналист писал: «...четыре тома «Сочинений» Добролюбова, ставшие ныне чуть ли не библиографической редкостью, зачитанные, засаленные, захватанные, испещренные разнообразными заметками, свято хранятся во всех уголках и захолустьях России, и снова и снова перечитываются, каждый раз производя ободряющее впечатление: ещё можно жить на свете, еще не вывелись честные люди, ещё есть с кем поговорить по душе...» [1].

Многие и многие годы имена Белинского, Добролюбова, Герцена, Чернышевского стояли в самом центре идейной жизни России, были средоточием самых страстных идейных споров, предметом самых непримиримых политических столкновений. Спустя десятки лет после смерти этих людей «высочайше» запрещались их сочинения, школьные учителя увольнялись со службы за пропаганду их статей, общественные панихиды в дни памятных годовщин превращались во внушительные политические домонстрации. Накануне этих траурных дат студенческие комитеты готовили листовки, посвященные памяти любимых литераторов, а начальство вызывало казаков. Правительство запрещало сочинения революционных демократов к выдаче в библиотеках, цензура вымарывала их имена из книг, журнальных и газетных статей. Идеи, высказывавшиеся шестидесятниками, волновали Тургенева и Льва Толстого, Достоевского и Островского, Горького... Труды революционных демократов сыграли решающую роль на первых порах в духовной эволюции Плеханова и Ленина.

Оценивая различные течения в русской передовой домарксистской общественной мысли, Энгельс писал: «Если некоторые школы и отличались больше своим революционным пылом, чем научными исследованиями, если были и есть еще различные блуждания, то, с другой стороны, была и критическая мысль и самоотверженные искания в области чистой теории, достойные народа, давшего Добролюбова и Чернышевского» [2].

[1] См. в кн., В. С. Кружков, Мировоззрение Н. А. Добролюбова, М., Госполитиздат, 1952, стр. 557.

[2] «Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями», М., Госполитиздат, 1951, стр. 277.

Отношение к революционно-демократическому наследию всегда было в известном смысле пробным камнем для тех или иных политических тенденций и партий в России. Статьи Ленина свидетельствуют о том, в частности, с полной очевидностью. Несомненно и то, что определенные политические интересы и пристрастия окрашивали и ранее известным образом работы специалистов, посвященные творчеству революционно-демократических литераторов, сказываясь на выводах и результатах этих работ. Тем не менее только Октябрьская социалистическая революция открыла возможность для объективного, свободного освещения деятельности непосредственных предшественников русских марксистов. Труды Ленина и Плеханова послужили исходной методологической базой для плодотворной разработки нашими учеными идейного наследия литераторов-шестидесятников. Огромную лепту в это дело внес своими статьями об эпохе и людях 60-х годов Луначарский, широко популяризировавший наследие шестидесятников и способствовавший преодолению некоторых предубеждений по поводу отдельных сторон творческого наследия вождей революционной демократии.

Кропотливая работа текстологов, освобождавших произведения революционных демократов от цензурных искажений и купюр, объединенные усилия философов и литературоведов, экономистов и историков, социологов и искусствоведов — все это приблизило к нам революционно-демократическое наследие, создало необходимые предпосылки для того, чтобы сделать это наследие достоянием миллионов. Вся эта работа была весьма существенным элементом той культурной революции в нашей стране, целью которой явилось приобщение широчайших народных масс к миру величайших духовных ценностей. Творчество революционно-демократических литераторов было при этом мобилизовано для выполнения задачи первостепенной важности — именно литературно-критические работы наших шестидесятников для миллионов советских людей явились своеобразным «введением» к освоению духовных богатств «золотого века» русской культуры прошлого, первым «путеводителем» по сокровищнице классического реализма XIX века. Ведь именно Белинский для очень многих из нас стал первым истолкователем Пушкина и Гоголя, именно «со слов» Добролюбова многие из нас впервые воспринимали героев Тургенева и Островского. Без Гер-

цена нельзя как следует понять Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина. Все сказанное, без сомнения, относится и к литературно-критическому наследию Чернышевского — признанного главы революционной демократии прошлого века.

С Октябрьской революцией изучение революционно-демократического наследия в нашей стране изменилось коренным образом, в принципе. Ему было придано значение важнейшей партийной задачи, была придана важность дела государственного значения. Образовывался единый идеологический фронт от «неистового Виссариона» и Николая Добролюбова до Николая Островского и «неистовых» героев молодой, романтически звонкой советской литературы тех лет. Тени великих предшественников стали в один ряд с героическими творцами первых наших пятилеток...

* * *

Применительно к Островскому все это имело ряд последствий.

Первое из них заключалось в том, что, как мы уже упоминали об этом, наш широкий читатель стал приучаться к мысли, будто всегда именно революционные демократы, и только революционные демократы,— прежде всего Добролюбов — писали хорошо об Островском. Все прочие критики «травили» драматурга, в лучшем случае — «недооценивали» его, часто «злостно искажали» истинное содержание его творчества. В представлении теперешних читателей Добролюбов, без сомнения, первым «положительно откликнулся» на произведения Островского, первым похвалил его и поддержал. Так ведь? — Имя чрезвычайно широко известного в свое время русского критика Ап. Григорьева при этом или вовсе не упоминается, или только лишь упоминается.

Всем тем мы вовсе не хотим «навести на мысль», что именно с утратой возможности познакомиться с точкой зрения Ап. Григорьева на творчество Островского наш читатель потерял нечто крайне важное в своем понимании самого Островского, но что наш читатель потерял, таким образом, представление о действительном ходе развития критической мысли в России в рассматриваемый период — это несомненно.

Вместе с тем с известной неизбежностью утрачивается и представление об истинном месте и роли выступлений того же Добролюбова по поводу пьес Островского,

утрачиваются некоторые существенные детали и оттенки понимания самого Островского.

Трудно было бы объяснить, на чем, на каких исторических фактах основано подобное отношение к Ап. Григорьеву: «Советское литературоведение, к сожалению, еще не дало ни одного сколько-нибудь развернутого исследования об Аполлоне Григорьеве». А вот «высказывания современников, друзей и принципиальных противников Аполлона Григорьева свидетельствуют о сложности и противоречивости его критического наследия... Вся его деятельность пропитана безысходным трагизмом человека, мучительно ищущего и не находящего путей слияния с народом»[1]. Достаточное ли, впрочем, это основание применительно к деятелю середины прошлого века для той дискриминации, о которой мы говорили выше?

Думается, дело в том, что в своих статьях об Островском он постоянно полемизировал с Добролюбовым — этого во многих случаях оказалось достаточным для того, чтобы имя Ап. Григорьева в новейшей нашей литературе об Островском, в лучшем случае, едва упоминалось.

Иногда доходит до странных с точки зрения научной вещей. В предисловии к обстоятельному сборнику «Островский в русской критике» Ап. Григорьев достаточно поруган. Но в материалах, включенных в основной состав сборника, не нашлось места ни для одной статьи критика, первым провозгласившего Островского великим русским писателем, первым заявившего о той огромной роли, которую призваны сыграть пьесы этого драматурга в истории русского театра[2].

Сказанное относится в принципе и к критическим выступлениям таких авторов, как П. Полевой, Е. Эдельсон, П. Боборыкин, А. Скабичевский. Правда, выступления этих авторов действительно малозначительны и не многое могут прибавить к тому, что станет понятно из уяснения сути спора Ап. Григорьева с Добролюбовым, но зачем же так урезывать историю критики? Перефразируя известный афоризм Чернышевского, можно сказать, что история критической мысли — не тротуар Невского проспекта. Так стоит ли «выпрямлять» эту историю. Действительно: стоит ли? Тем паче, что затем от этого рода

[1] «История русской критики» в 2-х томах, т. 1, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 470, 471.

[2] См. сб. «А. Н. Островский в русской критике», изд. 2, дополненное (!).

«выпрямлений» все равно приходится отказываться. Наука же наша несет всякий раз при этом заметный моральный урон.

Вот, к примеру, какое действительно чувство может испытать человек, едва знакомый с именем Ап. Григорьева, по отмеченным нами упоминаниям о нем в работах, посвященных Островскому, прочитав вдруг следующее: «Вторая треть XIX века была расцветом не только русской литературы, но и литературной критики. Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев вошли в историю как классики наряду с Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым, Гончаровым, Островским. Однако их деятельность не может быть понята и почувствована во всей их многогранности, глубине, сложности без соотношения с их учениками, коллегами, друзьями, противниками: Вал. Майковым, В. Боткиным, П. Анненковым, М. Михайловым,— тем более что эти критики, каждый по-своему, сыграли заметную роль в развитии русской общественной мысли и, при всей противоречивости позиций, внесли свой вклад в эстетику и методологию литературного анализа. В этом ряду нужно назвать и Аполлона Григорьева, который занимает здесь отнюдь не последнее место... Он боролся и против понимания искусства как бездумного творчества (и поэтому постоянно утверждал важность для художника серьезного миросозерцания и идеала), и против рационалистического конструирования по заранее заданной схеме» [1]. И далее: «В его критическом методе появились черты, общие для передовой критической мысли пятидесятых годов» [2]. И тут же читатель узнает, что Ап. Григорьева исключительно высоко ценили такие художники, как Тургенев, Достоевский, Гончаров, что Блок склонен был ставить его выше самого Белинского даже...

Критика тесно связана с тем искусством, о котором судит. История критики тесно связана с историей искусства, на основе которого она развивалась. И едва ли не главная опасность заключается в том, что, «выпрямляя» тем способом, о котором мы тут говорили, историю критики, мы легко, а при некоторых сопутствующих обстоятельствах и с определенной неизбежностью, можем прийти к подобному же «выпрямлению» истории литературы,

---

[1] Б. Ф. Егоров, Аполлон Григорьев—литературный критик.— См.: Аполлон Григорьев, Литературная критика, М., «Художественная литература», 1967, стр. 3, 18.

[2] Там же, стр. 20.

искусства вообще. Это не «надуманные страхи», не «праздные опасения». Достаточно вспомнить слишком сложную судьбу творческого наследия таких художников, как Достоевский, Тютчев, Врубель, Шаляпин, Есенин... И подумаем еще о том, в какой степени может обедняться в результате такого рода «выпрямлений» наше представление о художниках, хорошо и давно, казалось бы, всем нам известных, как при подобного рода «выпрямлениях» какие-то черты в творчестве этих художников могут затеняться или выпячиваться, как может при этом гаситься многообразие и живая противоречивость их творчества. Достаточно ведь в течение сколько-нибудь значительного времени концентрировать внимание читателя лишь на немногих произведениях того или иного художника, лишь на немногих из числа его героев, и такое обеднение с неизбежностью произойдет. Подумаем в этой связи и об Островском. И вспомним Луначарского.

Ну, а скажите, кто из ученых-литературоведов писал об Островском в прошлом?

Да, мы знаем, что ученые бывают разные — пролетарские и буржуазные, прогрессивные и реакционные, консервативные и либеральные. Мы знаем, что их мировоззрение, их общая социальная, идейная «сверхзадача» неизбежно сказывается на ходе и результатах их исследований, на методе этих исследований, порой сказывается, как мы убедились, даже слишком непосредственно. Но мы знаем и то, что в работах даже не самых прогрессивных ученых часто содержатся весьма ценные конкретные сведения по обсуждаемому вопросу, содержится ценный фактический материал, который, вполне возможно, и нуждается в переосмыслении с иных методологических позиций. Примером тому может служить хотя бы Веселовский, скажем. Думается, нет греха в том, чтобы знать, а как же именно те или иные ученые, критики — и реакционные и либеральные — «принижали» и «фальсифицировали» творчество Островского. Ну хотя бы для того, чтобы вновь какимнибудь еще образом не принизить и не фальсифицировать.

В свое время Н. К. Пиксанов подобным образом излагал внутреннюю динамику эволюции критических суждений о творчестве Островского: «В критической оценке Островского,— писал он,— первыми выступили националисты-почвенники из «Москвитянина». В начале 50-х годов Ап. А. Григорьев и Е. Н. Эдельсон необычайно энергично создавали культ Островского и его своеобразную

экзегезу, связывая творчество поэта со своим общественно-этическим миросозерцанием и подчиняя ему не только многих податливых читателей, но и самого драматурга (новые ценные данные о взглядах Ап. Григорьева на Островского сообщены,— спешит поделиться с читателем Пиксанов,— *В. С. Спиридоновым* в «Ежегоднике Петроградских Государственных Театров», сезон 1918—1919). Затем выступил Добролюбов со своими знаменитыми статьями о Темном царстве и установил радикально-публицистическое понимание Островского. Общественный радикализм в сочетании с литературным реализмом имел большой успех, и сам поэт ему не сопротивлялся и охотно стал сотрудником «Современника». Отсюда и на десятки лет в критике и в школе установилась добролюбовская интерпретация. Впрочем, в консервативной фракции критиков еще в 60-х и 70-х годах были попытки бороться со схемой Добролюбова. В 80-х годах *П. Н. Полевой* указал односторонность этой формулы («Из области сказаний о Темном царстве», «Исторический вестник», 1887, VII). В наше время Н. Н. Долгов... разрабатывает дальше аргументацию Полевого (ср. также «Заметки» Варнеке), и есть вероятие,— добавляет Пиксанов,— что в противовес Добролюбову сконструируется схема «светлого царства». Это будет,— замечает ученый,— рецидивом старинного способа оценки, общего и радикалам, и консерваторам,— дидактико-моралистического, столь знакомого нам по Оресту Миллеру, Скабичевскому, Незеленову.

Новее и плодотворнее были бы чисто художественные анализы творчества Островского — в языке, образности, композиции, сценических формах...

Что же касается общественного содержания театра Островского и его связи с миросозерцанием драматурга, то здесь место критике не дидактической, а социологической. Несомненно,— завершает свою мысль ученый,— на очереди стоит историко-социологическое изучение Островского и той социальной среды, которая его воспитала и которая не легко поддается учету, так как является амальгамой разных сословных и культурных элементов. Правдивая бытопись московского и провинциального среднего и мелкого купечества и мещанства 40—60-х годов XIX века, какую находим у Островского, дает обильную пищу социологу в изучении этих социальных групп» [1].

---

[1] Н. К. Пиксанов, Островский. Литературно-театральный семинарий, стр. 27, 28.

Мы не беремся утверждать, что приведенное суждение старого ученого полностью бесспорно, совершенно чуждо всякому объективизму или, тем паче, что оно не грешит в своей прогностической части. Но при всем том оно все-таки создает хоть какое-то реальное, конкретное представление о ходе «борьбы мнений» вокруг Островского в русской критике, а не сводит все дело к той нехитрой и плоской схеме, согласно которой «верно» и «прогрессивно» писали об Островском революционные демократы, а «неверно», «тенденциозно искажая» и «реакционно» — все остальные русские критики.

Думается, что монополизация «права на истину» в научном исследовании лишь «дурная антитеза» объективизма — она с известной неизбежностью приводит к обеднению, урезанию истины. Такая монополия на истину в науке с неизбежностью оборачивается тем, что эта истина оказывается истиной лишь для тех, кто претендует на подобную монополию. Жизнь в этом случае проявляет лукавую податливость, ироническую уступчивость, и чем более кто-либо настаивает на том, что истина принадлежит исключительно лишь одному ему, тем более эта истина оказывается исключительно лишь ему одному принадлежащей. Для других она перестает быть истиной. Узурпация права на истину оказывается в этом смысле всего лишь отчуждением истины от истории, превращением исторической истины в абстрактный догмат.

Так получилось и с революционными демократами в тех случаях, когда отдельные авторы приписали им подобную монополию на правду, в частности и в сфере оценки явлений искусства, творчества Островского — в том числе.

Вместе с тем суждения и мнения таких авторов, как Ап. Григорьев, Эдельсон, и других возымели возможность получить ореол и притягательную силу запретного плода. Но главная беда заключается даже не в этом еще...

* * *

Да, конечно, обеднение истины в научном исследовании происходит и в том случае, когда «право на истину» монополизируется ретроспективно — отчуждение истины в пользу того или иного одного исторического лица никогда не идет на пользу ни истории, ни истине, которые в этом случае с известной неизбежностью разъединяются.

Пусть, скажем, даже рассуждения Ап. Григорьева об Островском не представляют ныне уже первостепенного

интереса сами по себе — умолчание о них тем не менее, и как это на первый, поверхностный взгляд ни странно, разительно обедняет наше представление и о позиции Добролюбова в данном случае и о творчестве самого Островского.

Посмотрите, к примеру, сколь мизерно объясняются в известных нам работах об Островском, появившихся у нас за последние десятилетия, творческая эволюция и противоречия творческой поэзии Островского.

Слова тут бывают подчас разные, но схема всегда выдерживается приблизительно одна и та же: влияли на Островского «плохие люди», тот же Ап. Григорьев, скажем,— и Островский писал «слабые пьесы», тянулся к «Москвитянину», поддавался славянофильским бредням; стали влиять на Островского люди хорошие, Добролюбов прежде всего,— стал Островский писать хорошие, сильные пьесы, сблизился с революционно-демократическим лагерем, стал сотрудничать в «Современнике».

Мы не преувеличиваем. Иногда при этом упоминаются в качестве некоего «фона», на котором происходили критические «бои» за Островского, изменения общественно-политической ситуации в стране.

«Связав себя с «Москвитянином» и его «молодой редакцией»,— читаем мы, к примеру, в предисловии к популярному сборнику «Островский в воспоминаниях современников»,— А. Н. Островский не смог до конца противостоять их влиянию. На смену «Своим людям» приходят произведения, в которых зазвучали мотивы идеализации патриархальной старины и религиозного примирения с действительностью...

Наиболее сильно славянофильское влияние сказалось в пьесах «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется».

И тогда революционные демократы дали бой за Островского»[1] и т. д.

Или так: «Самый ранний этап его (Островского.— *А. Л.*) творчества (до 1852 г.) протекал под воздействием западничества и натуральной школы. В произведениях, написанных им в эту пору («Картина семейного счастья», «Свои люди — сочтемся», «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», «Бедная невеста»), Островский, продолжая и углубляя сатирическую линию русской драма-

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в воспоминаниях современников», стр. 8, 9.

тургии, выражал демократические идеи 40-х годов... На творчестве Островского первой половины 50-х годов сказалось сильное влияние славянофильства... В произведениях, написанных драматургом в это время («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»), зазвучали мотивы идеализации купечества и религиозного примирения»[1]. Затем, естественно, революционные демократы «дали бой» и все стало хорошо.

Объяснение все время остается в рамках выяснения обстоятельств чисто субъективного характера. Мы уж не говорим о том, что вновь и вновь в такого рода объяснении проскальзывает столь знакомое представление о взаимоотношениях критика и художника: критик «влияет», художник «поддается».

Кстати сказать, не сегодня и не вчера такого рода объяснение эволюции творчества Островского было предложено. Исследователи опирались в данном случае на давнюю традицию. Но какую!

«Увлекаясь учениями Запада, Островский заверил, что ему противен вид самого Кремля с соборами. Он изумил однажды Филиппова, сказав: «Для чего здесь настроены эти пагоды?» Увлечение отрицательным отношением к русскому народу простиралось до того, что однажды на вечере у М. С. Щепкина один из западников проповедовал, что народная Русь состоит исключительно только из отрицательных типов Островского...

Со времени знакомства с Филипповым, это старое отношение к народной жизни мало-помалу смягчалось (у Островского.— *А. Л.*), чему способствовали и особенный взгляд Филиппова на народную жизнь, и прежде всего жившая в устах Филиппова народная песня, в которой русский народный характер и особенности души русской раскрывались в привлекательном, чарующем виде.

Бывали минуты, когда Островский, увлеченный старинными народными песнями Филиппова, восклицал:

— С Тертием да Провом (Садовским) мы все Петрово дело повернем назад»[2].

Так «объяснял» эволюцию Островского некий весьма либерально-расплывчатых позиций автор в статье, опубликованной еще задолго до революции.

А вот и еще один образец подобного же «объяснения»:

«Как бы испугавшись темного колорита своей первой

---

[1] «Литература в школе», 1948, № 2, стр. 20.

[2] Сб. «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения», стр. 8.

пьесы, автор (то есть Островский.— *А. Л.*) отступил назад, и... решился... создать идеалы, которые долженствовали примирить публику с тем сословием, в жизни которого так много комического и комизм так часто разрешается трагическим концом. Желанное примирение найдено в коренных, стихийных свойствах русского человека, преимущественно такого, который не подвергся еще действию цивилизации. Плодом такого воззрения автора были пьесы: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», имевшие большой успех на сцене... Когда критика, недовольная этим направлением Островского и подозревая его в славянофильских тенденциях, приняла на себя защиту цивилизации, тогда автор задумал отдать справедливость образованному классу и представлением его хороших сторон противопоставить им дурные стороны необразованности. Явились две новые пьесы: «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место»...» [1].

И это написано задолго до революции...

Разные годы, разные авторы, а схема и мера понимания одна и та же.

И, наконец, последний пример:

«Заблуждения или смутные отношения к своему делу у Островского встречаются, но они встречаются именно тогда, когда он, очевидно, подчиняется какому-нибудь постороннему, чуждому, на время осилившему его собственную природу миросозерцанию, и именно настолько, насколько он подчиняется известному взгляду, задает себе задачу. Так, в «Не в свои сани не садись» сказался несколько и повредил делу взгляд славянофильский; в «Воспитаннице», очевидно, выразились внушения «Современника»; в «Грех да беда» повредила делу искусственная задача написать из русской жизни сильную комедию» [2].

А это писал Эдельсон.

Любопытно все-таки бывает иногда поглядеть повнимательнее, какие же именно традиции мы продолжаем. Любопытно бывает заглянуть за завесу шумных порицаний «всяких там реакционеров и либералов», которые «не смогли понять» и «искажали» Островского как только могли.

Впрочем, главный грех, как нам кажется, заключен в данном случае не в том все-таки, что кто-то из советских авторов повторил в каком-то случае аргументацию какого-

---

[1] Сб. «А. Н. Островский, его жизнь и сочинения», стр. 118.
[2] Там же, стр. 243.

то дореволюционного исследователя или критика, предав в то же самое время имя его анафеме, а в том, что аргументация такого сорта ровным счетом ничего не в состоянии объяснить.

Действительно, ну, а в чем же все-таки причина, что данный художник «поддается» влиянию в данном случае того, а не иного критика, и почему именно тот, а не иной критик может в каждом данном случае оказать влияние на данного художника?

Было ведь, как видно, что-то близкое, понятное Островскому в статьях Добролюбова, потому они и «оказали влияние» на него? Было, конечно. И было нечто близкое и понятное для драматурга и в статьях Ап. Григорьева, иначе не смогли бы они «повлиять» на художника. Надо полагать, что «влияние» этих двух критиков, направление их воздействия не выходило за сферу потенциальных возможностей творческой эволюции художника. Иначе он попросту не откликнулся бы на их голоса, не услышал бы их и, уж конечно, не «послушался» бы их — ведь никто не заставлял его «прислушиваться» к советам ни того, ни другого.

А теперь произнесем вслед за «а» и «б»: было, следовательно, в споре Ап. Григорьева с Добролюбовым не только взаимное отталкивание, но и какой-то момент взаимного притяжения, был в этом конфликте и какой-то момент единства, было в позициях этих критиков и нечто общее, коль скоро каждый из них оказывался столь близок одному и тому же художнику, пусть по-разному понимаемому им в разное время, и коль скоро каждому из них оказывался близок один художник, пусть и по-разному понятый?

* * *

«Пятидесятые, шестидесятые годы,— писал Луначарский,— когда развернулась центральная деятельность Островского, конечно, являются годами окончательного выступления буржуазии на первый план нашей жизни, художественной и культурной.

Однако она выступала крайне своеобразно.

Если уже в конце XVIII века французская буржуазия, совершившая революцию, очень скоро раскололась на непримиримые лагери, имея на правом фланге монархически настроенных крупных буржуа, а на левом фланге руссотианцев, террористов, даже коммунистов, как Бабеф,— то тем более можно было ожидать этого в России.

Русский капитал,— продолжает свою мысль Луначарский,— пёр в виде Колупаевых и Разуваевых, долго не желая снимать ни долгополого сюртука, ни сапог бутылками, долго оставаясь верным своеобразно преломленному крестьянско-кулацкому бытовому укладу.

А в то же самое время другое крыло русской буржуазии — разночинец — выступало под красным знаменем и во главе своей колонны поставило людей, подобных Чернышевскому, Добролюбову и Желябову» [1].

К этому стоит, наверное, добавить, что и разночинство 50—60-х годов в России не было, конечно, однородно. Были среди разночинцев те, кто шел за Чернышевским и Добролюбовым, были и такие, кто тяготел к силе денежного мешка, купона, надеясь эту силу облагородить и просветить, порой нелицемерно при этом. Разночинная интеллигенция — идеологи «третьего сословия» — объединяла в себе в ту пору как представителей «партии Чернышевского», так и представителей «партии Разуваевых и Колупаевых». Характеризуя социальную природу русского разночинства середины прошлого века, не стоит забывать, что объективно оно в целом представало как явление буржуазно-демократического толка. Только одни тут были демократами по убеждению, а другие — по принуждению и «несчастному стечению обстоятельств», из которых они так хотели бы вырваться. Хорошо известно, что Ленин применил понятие буржуазности и при характеристике самих лидеров революционно-демократической части разночинцев-шестидесятников.

Разночинство середины прошлого века в целом объективно выступало за буржуазно-демократический путь развития русского общества, пусть и по-разному трактуя при этом особенности этого пути и его цель.

«Если одна часть разночинной интеллигенции — революционная ее часть — смотрела вперед, пытаясь предугадать, к чему приведет сложное переплетение борющихся социальных противоречий в России и на Западе, другая ее часть — а к ней принадлежали и М. П. Погодин, и демократическое крыло славянофильства, и Аполлон Григорьев — ориентировалась на прошлое народа. В возврате к прошлому искали они выхода из бурно назревавших и настоятельно требовавших решения острых противоречий, идеализировали патриархальное и отмирающее...» [2].

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, стр. 204, 205.

[2] «История русской критики» в 2-х томах, т. 1, стр. 472.

Но объективно было, следовательно, не только разное, противоположное, взаимоотталкивающееся в этих двух группах, двух частях разночинной интеллигенции, но и общее, единое, связывающее эти две группы, две части?

И прежде всего всю основную массу разночинной интеллигенции объединяла ненависть к крепостному праву. Крепостное право стояло на пути любого варианта капиталистического развития страны, будь то путь радикальных и революционных преобразований, будь то путь осторожных, половинчатых реформ и «улучшений» существующего строя. В этом смысле не имело значения, ориентировалась ли какая-то часть разночинцев в своих надеждах и планах на массу русских «простолюдинов» — на крестьянство, начинавшее в ту пору перерабатываться в мелкую и среднюю буржуазию, или ориентировалась она на силу «денежного мешка» купца-толстосума, на прогрессивную часть национальной средней и крупной буржуазии. Любые решительные буржуазные преобразования были попросту несовместимы с сохранением крепостной зависимости крестьян.

До поры до времени в некоторых достаточно существенных вопросах тогдашней политической и идеологической жизни обе группы разночинной интеллигенции не занимали друг по отношению к другу непримиримо враждебных позиций. И ни с чьей стороны тут не было какого-либо беспринципного компромисса, да и не во имя чего ему было быть — тут было понимание или угадывание исторической надобности.

Чернышевский, замечает Плеханов, «говорил, что из элементов, входящих в систему славянофильского образа мыслей, «многие положительно одинаковы с идеями, до которых достигла наука или к которым привел лучших людей исторический опыт в Западной Европе». Он,— продолжает Плеханов, анализируя эти взгляды Чернышевского,— не закрывал глаз на теоретические ошибки славянофилов. Но, по крайней мере в начале своей литературной деятельности, охотно обходил их, говоря, что «есть в жизни нечто важнее отвлеченных понятий». Его отрицательное отношение к славянофилам,— добавляет Плеханов,— сильно смягчалось единомыслием с ними по таким практическим вопросам русской жизни, как, например, вопрос о поземельной общине» [1].

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика в 2-х томах, т. 1, М., Гослитиздат, 1958, стр. 535, 536.

Посмотрите в этой связи отзывы Чернышевского, Некрасова или Добролюбова о том же, скажем, Ап. Григорьеве. Они ироничны, порой слегка покровительственны по своему тону, иногда откровенно насмешливы. Но вместе с тем в них присутствует уважительное отношение к внутренним побуждениям оппонента, стремление до конца понять ход его мысли, охотно выделяются «дельные и меткие замечания» [1].

Действительно, многое объединяло Ап. Григорьева с тем же Добролюбовым, к примеру, и в вопросах отношения к искусству: решительное неприятие «чистого искусства», глубокое понимание важности четкого, последовательного мировоззрения в творчестве художника, ясное осознание того факта, что в основе борьбы различных эстетических направлений и критических группировок и школ «лежат, — как говорил Ап. Григорьев, — коренные симпатии и антипатии, не к невинным, конечно, произведениям литературы, а к жизни, к той жизни, которой литература является выражением» [2].

Ап. Григорьев иронически именовал сторонников Чернышевского и Добролюбова в критике «теоретиками», имея в виду при этом то, что он считал навязыванием искусству определенных принципов и идеалов, теоретических догм и т. д. Но посмотрите, *что* и — главное — *как* говорит Ап. Григорьев о «теоретиках», сопоставляя их позицию со снобистской позицией «дилетантов» — сторонников традиционной концепции «искусства для искусства», все более обнаруживавших к тому уже времени стремление оторвать искусство от народа, его нужд, страданий и надежд.

«Нельзя, — говорит Ап. Григорьев, — в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, т. е. теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ея вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству. С теоретиками можно спорить, с дилетантами нельзя, да и не надобно. Теоретики режут жизнь для своих идеало-жертвенных треб, но это им, может быть, много стоит. Дилетанты тешат только плоть свою, и как им в сущности ни до кого и ни до чего нет дела, так и до

---

[1] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем в 12-ти томах, т. 9, М., Гослитиздат. 1950, стр. 344.

[2] Аполлон Григорьев, Собрание сочинений, вып. 12, 1916, стр. 21.— Цит. «История русской критики...», т. I, стр. 483 (см. статью У. А. Гуральника «Ап. Григорьев-критик»).

них тоже никому не может быть, в сущности, никакого дела. Жизнь требует порешений своих жгучих вопросов, кричит разными своими голосами... а они себе тянут вечную песенку про белого бычка, про искусство для искусства... Нет! — восклицает Ап. Григорьев,—я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху,— в какую угодно *истинную* эпоху искусства... Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания немногих лиц, утонченного чувства дилетантов, с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы» [1].

Действительно, «надо отдать должное Аполлону Григорьеву,— читаем мы в новейшем академическом издании «История русской критики»,— будучи принципиальным и непримиримым врагом революционной демократии, он порой поднимался до относительно объективной оценки своих идейных противников, до понимания преимуществ их метода в критике. «Взгляд теоретиков силен,— писал Аполлон Григорьев,—он в то же время и честен. Его даже и на минуту не поставишь на одну доску с другими взглядами, выражающимися в настоящее время в нашей критике. Он смело и прямо смотрит в глаза той правде, которая ему является, неуклонно и беспощадно выводит из нее все последствия. Он не берет на прокат чужих, хотя бы и английских воззрений; он не способен тоже услаждаться и праздным эстетическим дилетантизмом. Он хочет *дела*, прямо имеет в виду *дело*, и все то, что *не дело* или что кажется ему *не делом*,— отрицает без малейшего колебания. Пусть его понимание *дела* одностороннe, его захват узок. Это ничего. Чем у́же захват мысленного горизонта, тем он доступнее взгляду масс». Нетрудно заметить,—читаем мы в «Истории русской критики» далее,—что Григорьев и в данном случае верен себе, но вместе с тем в этом своем высказывании он признает силу и жизненность «взгляда теоретиков» [2].

Вот именно: «верен себе, но вместе с тем... признает силу и жизненность» своих оппонентов.

---

[1] Аполлон Григорьев, После «Грозы» Островского. Письма к И. С. Тургеневу.—«Русский мир», 1860, № 5, 6, 9, 11. См. также «Сочинения А. Григорьева», т. I.— Цит. «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 30, 31.

[2] «История русской критики» в 2-х томах, т. I, стр. 482.

Нет, в том тоне, в каком Аполлон Григорьев говорит в этих случаях о «теоретиках», не говорят, не говорили в ту пору о кровных «врагах», о ненавистных супостатах, о «противниках № 1». Это все какие-то иные интонации, вызванные иными чувствами, иным отношением к оппоненту.

Конечно, спор Ап. Григорьева с революционными демократами отнюдь не был основан на «недоразумении». Этот спор имел весьма глубокие корни. Ап. Григорьеву не просто «кое-что» не нравилось в деятельности его оппонентов в этом случае — он отрицательно истолковывал существенные стороны их отношения к искусству и их мировосприятия вообще. При этом известная просветительская отвлеченность их критических суждений обретала под его пером вид крайнего рационализма и доктринерской назидательности.

В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) Ап. Григорьев писал: «Недостаток, заключающийся в поставлении искусства орудием теорий, служебным органом внешних целей, не лежит в сущности исторической критики, а принадлежит к уклонениям ее от истинных начал». Тем не менее, по мысли Ап. Григорьева, недостатком «остается в ней порок существенный, с самыми началами связанный... На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облекалось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслью о безграничном развитии... ибо идеал постоянно находится в будущем... Безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая минута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры.

И так как человеческой натуре,— продолжает Ап. Григорьев,— при стремлении ее к идеалу, врождено непременное же стремление воображать себе идеал в каких-либо видимых формах, то мысль невольно становится тут нелогичною, невольно останавливает безгранично несущееся будущее на какой-либо минуте... Вот тут-то, при такой произвольной остановке, начинается ломка всего прошедшего по законам произвольно выбранной минуты... тут-то и начинается деспотизм теории, доходящий до того, что все прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в

зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном...

И все это происходит оттого, что вместо действительной точки опоры — души человеческой — берется точка воображаемая, предполагается чем-то действительным отвлеченный дух человечества. Ему, этому духу, отправляются требы идольские, приносятся жертвы неслыханные, жертвы незаконные, ибо он есть всегда кумир, поставляемый произвольно, всегда только теория...

Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и все ра́вно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень. Сегодняшнему кумиру приносится в жертву все вчерашнее, тем более все третьегодняшнее, и все представляется только ступенями к нему. Прилагая это положение к истории наших критических воззрений, не мудрено понять, например, в силу чего Гоголю становится монумент на обломках статуи Пушкина, в силу чего завтра столкнут Гоголя и скажут ему, как предки наши Перуну: «Выдыбай, боже, выдыбай!» — в силу чего всякая статья бывалых годов начиналась с постоянного уничтожения всей литературы в пользу одного кумирчика» [1].

Но были весьма и весьма важные пункты в понимании природы и задач критики, на которых и Ап. Григорьев и единомышленники Чернышевского сходились безоговорочно.

«Не только в каждом вопросе искусства,— писал, например, Ап. Григорьев,— в каждом вопросе науки лежит на дне его вопрос, плотию и кровию связанный с существенными сторонами жизни, и только такие вопросы науки важны, только в такие вопросы вносят плоть и кровь могучие силами борцы...

Возвращаясь собственно к вопросу о чисто художественной критике, должно прежде всего сказать, что такой чисто художественной критики, то есть критики, которая смотрела бы на явления письменности как на нечто замкнутое, ценила бы только эстетически, то есть обсуживала бы, например, план создания, красоту или безобразие подробностей в их отношении к целому и к замыслу целого, любовалась бы архитектурой или рисунком произведения, не только в настоящую минуту нет, да и быть не

---

[1] Аполлон Григорьев, Литературная критика, стр. 129—131.

может. Как ни хотел бы критик, рожденный даже с самым тонким художественным чутьем, стать на отрешенно-художественную точку,— живая, или, правильнее сказать, жизненная, сторона создания увлечет его в положение невольного судьи над образами, являющимися в создании...»[1].

Такого рода текстовых созвучий с выступлениями революционно-демократических критиков в работах Ап. Григорьева немало. Но дело, конечно, не в созвучиях этих самих по себе — они сигнализируют в данном случае действительно и о соприкосновениях принципиального, методологического характера.

Более того, в определенном смысле можно, пожалуй, даже сказать, что Ап. Григорьев и Добролюбов в известный период развития русской критической мысли представляли два полюса одной социально-исторической тенденции.

Так что ж удивительного в том, что разночинец Островский оказался в состоянии в своем творчестве в целом представить социальные силы, стоявшие за обоими этими полюсами? Что ж удивительного в том, что в разное время он нашел в себе — художнике — возможность связать свои симпатии — эстетические и нравственные — с героями, диаметрально противостоящими в рамках этой самой одной социально-исторической тенденции?

И вот теперь давайте подумаем, случайны ли в этом смысле многочисленные «хэппи энды» в пьесах Островского, связанные с теми его героями, которые могут быть названы «положительными купцами». Да и только ли в раннем, «незрелом», «славянофильском» периоде творчества проглядывают в пьесах Островского вполне очевидные симпатии к этой части русского купечества. С подобной точки зрения фигура Кнурова, скажем, пожалуй, даже более знаменательна, нежели действительно несколько слишком уж порой «розовые» герои ранних «славянофильских» пьес Островского. Кнуров, в отличие от последних, написан реалистически достоверно, художественно вполне убедительно. И разве явная двойственность авторского отношения к этому герою не отражает явной двойственности характера самого этого героя? А знаменитые купцы-меценаты Островского?

Е. Холодов находит, как представляется, удачные слова, характеризуя природу отношения Островского к не-

[1] Аполлон Григорьев, Литературная критика, стр. 118, 119.

которым его героям: «Островский,— пишет исследователь,— с нежной привязанностью рисует нам чистый и цельный облик Саши Негиной и, казалось бы, во всем, что произошло, обвиняет не ее, а саму жизнь. Драматург, однако, вовсе не оправдывает свою героиню. Он ее *укоряет*. И именно этот укор составляет этический пафос «Талантов и поклонников».

Но то, что и как он говорит далее о «поклонниках», нуждается, как видно, в известном уточнении: «Если бы Негиной нужно было бы выбирать между Мелузовым и Дулебовым, она бы, вероятно, без колебания предпочла бедного студента наглому князю. Но услужливая жизнь предлагает третье решение: Великатов». И далее: «По существу, это тот же дулебовский вариант, но в форме не столь оскорбительной, более благовидной — разве есть существенная разница между предложением Дулебова переехать на новую квартиру и предложением Великатова переехать в его усадьбу?»[1]

Но тогда, что ж это за «третий вариант»? Просто героиня оказалась на диво близорука, не сумела рассмотреть действительного смысла и содержания старого варианта в чуть облагороженной чисто внешне форме...

Да, нет, есть, конечно, разница между князем Дулебовым и Иваном Семеновичем Великатовым. Как есть она между, скажем, Паратовым и Кнуровым... Вспомним в этой связи еще Флора Федулыча Прибыткова («Последняя жертва»), вспомним купца Василькова («Бешеные деньги»). Заметим тут кстати, что все это герои отнюдь не из ранних, «незрелых» пьес Островского, скорее, эти произведения и этих героев можно отнести к итоговому периоду творчества драматурга.

Не слышится ли в характерах этих героев Островского чего-то такого, что приводит на ум исторические персонажи более позднего периода русской истории, такие, скажем, как Савва Морозов или Мамонтов? Помнится, и к этим — последним — отношение даже наиболее прогрессивной части тогдашнего русского общества было также достаточно двойственным. Да и общественная позиция этих исторических персонажей также не может быть исчерпана каким-либо вполне однозначным определением. Эта позиция была сложнее — была двойственна и глубоко, порой драматически по своему объективному смыслу

---

[1] Е. Холодов, Мастерство Островского, изд. 2, М., «Искусство», 1967, стр. 525.

и содержанию противоречива. Вспомним в этой же связи разных героев горьковского «Дела Артамоновых» — не все из Артамоновых вызывали лишь порицание и хулу у писателя. Впрочем, это уже несколько иной разговор.

И еще одно: случайно ли то, что очень часто, если не как правило, в пьесах Островского «положительный купец» противостоит фигуре традиционного аристократа, какого-нибудь там князя Дулебова, или «неслужащего дворянина» Телятева, или Кучумова — «важного барина в отставке с небольшим чином», имеющего «по жене и по матери много титулованной родни» и т. п.? Не представлялось ли разночинцу Островскому, как и многим тогда из лагеря разночинной интеллигенции вообще, что на таком фоне Кнуровы и Васильковы оказываются несомненно положительными персонажами русской истории, обнаруживают моральное преимущество? И если такое отношение к героям грешит каким-то видом «вульгарного социологизма», то, думается, тем именно видом, который был столь свойствен радикалу-разночинцу 60-х годов прошлого века в России, склонному к явной недооценке всего, что было так или иначе связано с дворянской культурой и дворянскими традициями в духовной жизни страны. Возможно, что в этом случае тот же Островский выразил в своем творчестве не только разум своей эпохи, но и ее предрассудки, поскольку оставался в рамках указанной схемы. Но это уже вторая сторона дела.

Во всяком случае, можно, как видно, предположить, что если в своих более ранних и, естественно, менее зрелых, сравнительно с позднейшими, произведениях Островский, попеременно меняя существенные акценты своего отношения к «положительному купцу», демонстрировал тем самым известную неосознанность двойственности своего истинного отношения к подобного рода героям, то в более поздний период творчества драматурга эта двойственность была уже им осознана как реальная противоречивость действительных характеров, более определившихся уже и в самой жизни. В этом случае Островский как бы вновь объединил, художественно синтезировал те самые противоположные начала и тенденции, которые в рационально аналитической по смыслу, задачам и природе критической деятельности Аполлона Григорьева, с одной стороны, и Добролюбова, с другой, были представлены наиболее контрастно.

* * *

А теперь обратимся к тому, что писали в свое время о героях — одних и тех же героях — Островского Чернышевский и Добролюбов, и сравним их точки зрения.

Думается, что умолчание о противоречиях в оценке творчества Островского среди самих деятелей революционно-демократического лагеря явилось в каком-то смысле продолжением (а может быть, и оборотной стороной) того же подхода к исторической истине, который было так легко продемонстрировать на примере отношения отдельных авторов к Аполлону Григорьеву.

Рецензия Чернышевского на комедию Островского «Бедность не порок» была опубликована в «Современнике» в 1854 году. Рецензия не была для критика «проходным» выступлением, она содержит ряд принципиально значительных для Чернышевского положений, в известной мере имеет программный характер.

Статья Добролюбова «Темное царство», в которой помимо прочих подробно разбираются *те же* пьесы Островского, которых касается и Чернышевский в своей рецензии, была опубликована в «Современнике» в 1859 году, явившись откликом на выход в свет первого Полного собрания сочинений драматурга. Статья эта была одним из самых замечательных выступлений Добролюбова за все время деятельности критика, ее программный характер очевиден.

В своей рецензии Чернышевский останавливается подробно на двух пьесах Островского: «Не в свои сани не садись» и — особенно — «Бедность не порок».

«После «Своих людей»,— пишет Чернышевский,— автор их написал «Бедную невесту». Комедия была очень хороша; ее все похвалили, но в восторг не привела она никого. Почему же так? Потому что она действительно не имела ни одного из блестящих достоинств первой комедии г. Островского. Идея в ней была, если хотите; а если хотите, то можете сказать, что и не было, потому что идея эта была вовсе не новая... Мало того, что идея не имела достоинства новизны: она принадлежала слишком тесному кругу частной жизни» [1].

Заметим пока, что категоризм подобного заключения относительно пагубности обращения художника к «слиш-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, М., Гослитиздат, 1949, стр. 234.

ком тесному кругу частной жизни» должен быть умерен следующим соображением того же Чернышевского, которым он поделился с Некрасовым в письме к нему, датированном 1856 годом. «Убеждения не составляют еще всего в жизни,— писал Чернышевский, — потребности сердца существуют, и в жизни сердца истинное горе или истинная радость для каждого из нас. Это и я знаю по опыту, знаю лучше других. Убеждения занимают наш ум только тогда, когда отдыхает сердце от своего горя или радости. Скажу даже, что лично для меня личные мои дела имеют более значения, нежели все мировые вопросы — не от мировых вопросов люди топятся, стреляются, делаются пьяницами,— я испытал это и знаю, что поэзия сердца имеет такие [же] права, как и поэзия мысли,— лично для меня первая привлекательнее последней, и потому, например, лично для меня Ваши пьесы без тенденции производят сильнейшее впечатление, нежели пьесы с тенденциею... Я пустился в откровенности,— но только затем, чтобы сказать Вам, что я смотрю (лично я) на поэзию вовсе не исключительно с политической точки зрения. Напротив,— политика только насильно врывается в мое сердце, которое живет вовсе не ею или, по крайней мере, хотело бы жить не ею» [1].

Надо ли говорить, насколько приведенное суждение Чернышевского существенно и сколь важно было бы, если бы Чернышевский дополнил им свою рецензию на «бытовые» пьесы Островского, хотя бы и в частном письме к драматургу. Конечно, строки из частной переписки нельзя ставить в один ряд с положениями, сформулированными автором в ответственных публичных выступлениях. Но, естественно, нет оснований и «забывать» о них вовсе.

Тут стоит отметить то немаловажное обстоятельство, что ряд высказываний Чернышевского выявляет вообще очень интересную черту эстетических воззрений этого мыслителя. Есть, по-видимому, основание полагать, что, настаивая на некоторых «крайностях» своей эстетической системы, сам Чернышевский в то же время в ряде случаев понимал или был очень близок к пониманию меры ограниченности многих ее сторон, полагая, быть может, что известный эстетический «аскетизм», неизбежный и необходимый для революционного идеолога в определенной

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. XIV, стр. 322, 323.

исторической ситуации, имеет вместе с тем все-таки исторически относительный и преходящий характер. Отсюда, очевидно, и заметное расхождение многих теоретических построений Чернышевского и ряда конкретных литературно-критических суждений его, зачастую вскрывающих тенденцию, недостаточно представленную или почти не представленную в его эстетической системе.

Эстетические взгляды Чернышевского, в основе своей оставшиеся неизменными в течение всей жизни великого мыслителя, претерпели все-таки известную эволюцию в аспектах постановки им целого ряда достаточно существенных эстетических проблем. По мере становления художественно-критического дарования философа вульгарно-материалистическая тенденция, столь заметная в его ранних теоретико-эстетических выступлениях и некоторых критических оценках, была потеснена более реалистическим отношением к искусству, метафизика абстрактно-ригористических требований к художественному творчеству уступала место пониманию живой противоречивости творческого акта...

Но вернемся к упомянутой рецензии.

«Недовольный сомнительным успехом этой комедии («Бедная невеста».—*А. Л.*), г. Островский,— продолжает Чернышевский,— написал новую: «Не в свои сани не садись». В этой комедии ясно и резко было сказано: *полуобразованность хуже невежества,* но не прибавлено, что лучше и той и другого: *истинная образованность...»*[1]. Таков, согласно Чернышевскому, основной смысл этой пьесы Островского.

Наконец, Чернышевский переходит к комедии «Бедность не порок». Он достаточно подробно излагает ее содержание так, как понимает его.

«Но прежде, нежели начнем говорить о содержании,— замечает Чернышевский,— скажем об именах действующих лиц. В «Не в свои сани не садись» представитель (мнимо) русских по преимуществу понятий назывался уже Русаковым, представитель верности старинным обычаям — Бородкиным, представитель модной пустоты и ветрогонства — Вихоревым. Такое блистательное нововведение,— иронизирует критик,— заимствованное из комедий старого времени, понравилось г. Островскому; в «Бедность не порок» все фамилии лиц «заимствованы»

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, стр. 234, 235.

от их качеств: Коршунов (фабрикант свирепого нрава), Гуслин (русский виртуоз), Разлюляев (т. е. гуляка и весельчак). И надобно сказать,— добавляет Чернышевский,— что это чрезвычайно прилично новой комедии г. Островского, столь же неумеренной в неудачной идеализации, столь же наивно написанной, как и самые плохие комедии старого времени...».

Собственно говоря, приговор комедии уже вынесен — еще до того, как критик приступил к ее конкретному анализу и разбору. Новая комедия Островского, по мнению Чернышевского, крайне слаба и ложна по своей основной идее. Как увидим, весь дальнейший разбор комедии целиком подчинен задаче утвердить читателя в правоте этого — для читателя еще вполне априорного — приговора.

«Егорушка, мальчик, племянник богатого купца Гордея Карпыча Торцова, читает сказку о «Бове Королевиче», прерывая свое чтение ответами на вопросы Мити, приказчика Торцова; чтение «Бовы Королевича» решительно не связано с пьесою и введено только в качестве народного элемента для украшения сцены. Между прочим, и это главное, Егорушка рассказывает, как несколько дней тому назад Гордей Карпыч прогнал из дому своего промотавшегося брата Любима за то, что Любим начал при гостях за столом «разные колена выкидывать»,— Мите,— добавляет Чернышевский,— живущему в доме, очень естественно было целую неделю, если не больше, не слыхать о таком шумном и скандальном происшествии. Оставшись один, Митя объясняется в любви к Любови Гордеевне, дочери Гордея Карпыча, и объявляет, что он теперь не может работать, потому что «все бы думал о ней». Митя человек очень бедный и поэтому, нам кажется, мог бы уже давно привыкнуть поступать так, как все бедные люди, обязанные каждый аккуратно работать, чтобы не терпеть нужды: тоска сама по себе, а работа все-таки идет у них как следует. Итак,— заключает Чернышевский,— вот вам элементы комедии во вкусе трагедии Корнеля и Расина: сначала (решительно неуместный по положению лиц) пролог для объяснения публике предшествующих событий; потом лирический монолог, в котором изливает свою сентиментальную любовь герой. Потом входит Пелагея Егоровна (лицо бесцветное, по-видимому, добрая старуха) и, продолжая пролог, начатый Егорушкою, объясняет публике положение дел, рассказывая Мите, который уже пятьсот раз все это знает,

что Гордей Карпыч совсем испортился и помутился от знакомства с богатым фабрикантом Коршуновым, от которого перенял манеру стыдиться старых простых обычаев и гоняться за нынешним светом...».

И т. д. и т. д. Пьеса предстает скоплением каких-то вопиющих несуразиц.

Пересказав таким образом содержание первого действия, Чернышевский замечает: «Мы так подробно рассказывали первое действие, что, вероятно, читатели, утомленные даже сокращенною передачей всех этих не клеящихся с настоящим содержанием пьесы нескладиц и несообразностей, утомленные всеми этими наперсниками, прологами, монологами, в которых нет ни тени драматизма, попросят нас сократить рассказ о двух остальных действиях. С величайшей радостью исполняем их желание...»

И это «доброжелательство»?

Кстати сказать, так Чернышевский писал о пьесе, которая, по единодушному свидетельству современников, имела исключительный сценический успех. Но это — между прочим.

Действительно, пересказ, учиненный Чернышевским пьесе Островского, утомителен для чтения. Тем не менее дальнейший пересказ произведения занимает еще довольно значительную часть небольшой рецензии и ведётся в той же манере и том же тоне. В итоге следует вывод: «Читатели теперь видят,— говорит Чернышевский,— что почти вся пьеса состоит из ряда несвязанных и ненужных эпизодов, монологов и повествований; собственно для развития действия нужна разве только третья доля всего вставленного в пьесу. Чем это объяснить? Во-первых, — говорит Чернышевский,— небрежением автора к требованиям искусства — он, повидимому, считает каждую написанную им строку драгоценностью, которая будет приятна читателям и в том случае, когда решительно ненужна и неуместна; во-вторых — и это едва ли не главное,— автор действительно прав до некоторой степени с своей точки зрения, вставляя в свою пьесу по всевозможным поводам песни, пляски, игры: он пишет апотеозу старинного быта, каким представляется ему современный быт некоторой части купеческого общества...

Недовольны будут читатели,— продолжает Чернышевский,— пьесою г. Островского еще по другой причине — гораздо важнейшей.

В ней правды нет, в ней жизни нет,
В ней фальшь, не вечное искусство...»

И вот — концовка, столь знакомая современному читателю по множеству статей и иных трудов, как посвященных творчеству Островского, так и рассматривающих те или иные стороны эстетической и литературно-критической деятельности Чернышевского: «Мы должны были бы сказать еще очень многое по поводу «Бедность не порок», но наша статья и без того слишком длинна. Отложим до другого случая то, что еще остается нам высказать о ложной идеализации устарелых форм. В двух своих последних произведениях г. Островский впал в приторное прикрашиванье того, что не может и не должно быть прикрашиваемо. Произведения вышли слабые и фальшивые. Но, по нашему мнению, он, повредив этим своей литературной репутации, не погубил еще своего прекрасного дарования; оно еще может явиться попрежнему свежим и сильным, если г. Островский оставит ту тинистую тропу, которая привела его к «Бедность не порок». Пусть он не слушает восторженных и безотчетных похвал, пусть не увлекается стихотворными дифирамбами, в которых провозглашают его героем «Искусства и Правды», но пусть лучше строго подумает о том, что́ такое правда в созданиях искусства. В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении» [1].

На этом рецензия заканчивается.

Мы привели указанную рецензию Чернышевского почти полностью, за вычетом нескольких страниц весьма однообразного, нарочито монотонного пересказа содержания пьесы Островского. Читатель сам видит контекст тех или иных «высказываний» критика, видит, каким путем и к каким выводам приводит критик своих читателей, видит теоретическую основу всех рассуждений Чернышевского.

А теперь обратимся к Добролюбову. И посмотрим, как он анализирует те же самые произведения Островского и к каким выводам приходит на основе этого анализа.

«Не в свои сани не садись»,— пишет Добролюбов в статье «Темное царство»,— вызвало самые разнообразные суждения *об убеждениях* Островского. Одни превозносили его за то, что он усвоил себе прекрасные воззрения славянофилов на прелести русской старины; другие возмути-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II стр. 235, 238—240.

лись тем, что Островский явился противником современной образованности...» [1].

Пойдем дальше.

«Восторженные хвалители Островского,— пишет Добролюбов,— не много сделали для объяснения публике его значения и особенностей его таланта; они только помешали многим прямо и просто взглянуть на него... Но в отношении к Островскому и порицатели его оказались не лучше поклонников. Если свести в одно все упреки, которые делались Островскому со всех сторон в продолжение целых десяти лет и делаются еще доселе, то решительно нужно будет отказаться от всякой надежды понять, чего хотели от него и как на него смотрели его критики. Каждый представлял свои требования, и каждый при этом бранил других, имеющих требования противоположные, каждый пользовался непременно каким-нибудь из достоинств одного произведения Островского, чтобы вменить их в вину другому произведению, и наоборот. Одни упрекали Островского за то, что он изменил своему первоначальному направлению и стал, вместо живого изображения жизненной пошлости купеческого быта, представлять его в идеальном свете. Другие, напротив, похваляя его за идеализацию, постоянно оговаривались, что «Своих людей» они считают произведением недодуманным, односторонним, фальшивым даже... Разнообразие его (Островского.— *А. Л.*) таланта, широта содержания, охватываемого его произведениями,— замечает Добролюбов,— беспрестанно подавали повод к самым противоположным упрекам» [2].

Мы далеки от мысли, что во всем этом содержится какая-то осознанная анонимная полемика Добролюбова с Чернышевским. Не в том совсем дело (хотя именно так и могло бы показаться при выборочном сопоставлении отдельных мест из рецензии Чернышевского с соответствующими местами из статей Добролюбова). Но известное различие в самом методе подхода к предмету суждения между Чернышевским и Добролюбовым здесь, по-видимому, налицо.

«Словом,— продолжает Добролюбов,— трудно представить себе возможность середины, на которой можно было бы удержаться, чтобы хоть сколько-нибудь согласить требования, в течение десяти лет предъявлявшиеся Остров-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 69.

[2] Там же, стр. 12, 13.

скому разными (а иногда и теми же самыми) критиками. То — зачем он слишком чернит русскую жизнь, то — зачем белит и румянит ее? То — для чего предается он дидактизму, то — зачем нет нравственной основы в его произведениях? ...Если бы,— замечает Добролюбов,— публике приходилось судить об Островском только по критикам, десять лет сочинявшимся о нем, то она должна была бы остаться в крайнем недоумении о том: что же наконец думать ей об этом авторе? То он выходил, по этим критикам, квасным патриотом, обскурантом, то прямым продолжателем Гоголя в лучшем его периоде; то славянофилом, то западником; то создателем народного театра, то гостинодворским Коцебу; то писателем с новым, особенным миросозерцанием, то человеком, нимало не осмысливающим действительности, которая им копируется. *Никто до сих пор не дал не только полной характеристики Островского, но даже не указал тех черт, которые составляют существенный смысл его произведений»* [1].

Мы выделили последнюю фразу в цитате из статьи Добролюбова — воля ваша, как говорится, но мог ли Добролюбов в этом случае просто-напросто забыть о том, что в том же «Современнике» несколькими только годами раньше была опубликована рецензия Чернышевского и что тот же Чернышевский возвращался специально к затронутым им в этой рецензии вопросам в другой своей статье, отбиваясь от «насевших» на него за упомянутую рецензию критиков из других журналов?

Как ни крути, как ни изображай дело, но прямой смысл последней фразы не может не быть отнесен ко *всем* без исключения выступлениям тогдашней критики по поводу произведений Островского. И, как увидим далее, так оно, конечно, и было. Чернышевский тоже, согласно Добролюбову, «даже не указал тех черт, которые составляют существенный смысл» разбиравшихся им произведений Островского. Потому-то, конечно, Добролюбов вновь возвращается к их анализу в своей статье.

Но отчего же, спрашивает Добролюбов, произошло «такое странное явление», что критика не смогла понять Островского, запуталась в нем? «Может быть,— говорит Добролюбов,— действительно Островский так часто изменяет свое направление, что его характер до сих пор еще не мог определиться? Или, напротив, он с самого начала

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 15, 16.

стал, как уверяла критика «Москвитянина», на ту высоту, которая превосходит степень понимания современной критики? Кажется, ни то ни другое. Причина безалаберности, господствующей до сих пор в суждениях об Островском,— по мнению Добролюбова,— ...в том, что его хотели непременно сделать представителем известного рода убеждений и затем карали за неверность этим убеждениям или возвышали за укрепление в них, и наоборот. Все признавали в Островском замечательный талант («прекрасное дарование»,— говорил Чернышевский.— *А. Л.*), и вследствие того всем критикам хотелось видеть в нем поборника и проводника тех убеждений, которыми сами они были проникнуты...». Между тем, полагает Добролюбов, «отвергнувши эту заранее приготовленную мерку, критика должна была бы приступить к произведениям Островского просто для их изучения, с решительностью — брать то, что дает сам автор. Но тогда... нужно было бы поставить на второй план свои предубеждения к противной партии, нужно было бы не обращать внимания на самодовольные и довольно наглые выходки противной стороны... а это было чрезвычайно трудно и для той и для другой партии. Островский и сделался жертвою полемики между ними, взявши в угоду той и другой несколько неправильных аккордов и тем еще более сбивши их с толку.

К счастью, публика мало заботилась о критических перекорах и сама читала комедии Островского, смотрела на театре те из них, которые допущены к представлению, перечитывала опять и таким образом довольно хорошо ознакомилась с произведениями своего любимого комика. Благодаря этому обстоятельству,— заключает Добролюбов,— труд критика значительно облегчается теперь»[1].

И опять-таки, воля ваша, как говорится, но только все эти рассуждения никак не спутаешь с тем, что писал по поводу Островского Чернышевский незадолго до опубликования статьи Добролюбова в том же «Современнике».

Но Добролюбов идет дальше, с неукоснительной последовательностью развивая свою мысль, теперь уже на материале конкретного анализа пьес Островского.

«Не в свои сани не садись»,— пишет Добролюбов,— вызвало самые разнообразные суждения *об убеждениях* Островского. Одни,— повторяет он,— превозносили его за то, что он усвоил себе прекрасные воззрения славянофи-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 16—18.

лов на прелести русской старины; другие возмутились тем, что Островский явился противником современной («истинной», согласно терминологии Чернышевского.— *А. Л.*) образованности. Все эти рассуждения,— замечает Добролюбов,— могли быть прискорбны для Островского главным образом потому, что из-за толков о его воззрениях совершенно забывали о его таланте и о лицах и явлениях, выведенных им. В отношении к Островскому такой прием был просто неделикатен. Мы понимаем, что графа Соллогуба, например, нельзя было разбирать иначе, как спрашивая: что он *хотел сказать* своим «Чиновником»? — потому что «Чиновник» есть не что иное, как модная юридическая — даже не идея, а просто — фраза, драматизированная без малейшего признака таланта. Можно так обращаться, например, и с стихотворениями г. Розенгейма: поэзии у него нет ни в одном стихе; поэтому единственною меркою достоинства стихотворения остается относительное значение идеи, на которую оно сочинено... Здесь мы можем быть совершенно спокойны, обращая внимание единственно на воззрение автора, какое желал он выразить в пьесе. Комедии Островского заслуживают другого рода критики, потому что в них, *независимо от теоретических понятий автора, есть всегда художественные достоинства...* (Выделено мною.— *А. Л.*) Не отвлеченные идеи и общие принципы занимают художника, а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика,— говорит Добролюбов,— и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника, и, разбирая представленные поэтом изображения, она вовсе не уполномочена привязываться к теоретическим его воззрениям... Заметим... что в комедиях Островского, под влиянием каких бы теорий они ни писались, всегда можно найти черты глубоко верные и яркие, доказывающие, что сознание жизненной правды никогда не покидало художника и не допускало его искажать действительность в угоду теории. А если так, то, значит, и основные черты миросозерцания художника не могли быть совершенно уничтожены рассудочными ошибками...» [1].

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 69, 70.

Вот по этому-то поводу Плеханов и сказал, что хотя «общие литературные взгляды Добролюбова вполне совпадали со взглядами Чернышевского», однако «в данном случае Чернышевский говорит как раз то, что отрицает Добролюбов» [1].

И действительно, «ошибочное направление,— говорит Чернышевский,— губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении». И с этих позиций рассматривает и пьесы Островского, и в несколько более ранней рецензии — романы ныне заслуженно безвестного М. Авдеева, и «создания пера» некоей Евгении Тур, чтение которых, согласно выражению самого же Чернышевского, «можно уподобить путешествию от Тобольска до Белостока» [2].

Эстетические достоинства художественного произведения, говорит Добролюбов, могут присутствовать «независимо от теоретических понятий автора». И подчеркивает, что рассматривать художественные произведения с точки зрения того, как в них выразилась та или иная идея автора, то или иное направление его мысли, можно только в том случае, если дело идет о явно низкопробных изделиях ремесленного пера.

Думается, что отрицать расхождение Добролюбова с Чернышевским в данном случае можно, лишь твердо веруя в то, что читатель не станет сам читать, что именно написано по этому поводу Чернышевским и Добролюбовым. Нельзя стараться и представить это дело таким образом, что-де тут весь вопрос в терминологических частностях.

Впрочем, рассмотрим все эти теоретические расхождения в контексте конкретного анализа критиками определенных произведений драматурга. С образцом анализа Чернышевского мы уже познакомились. Обратимся к Добролюбову.

Вот, согласно Добролюбову, содержание комедии Островского «Не в свои сани не садись»: «Есть на Руси купец-самодур, добрый, честный и даже по-своему умный,— но самодур. У него есть дочь, которая перед ним безгласна и бесправна, как всякая дочь перед всяким самодуром. Не признавая ее прав как самостоятельной

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 534.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, стр. 231.

личности, ей и не дают ничего, что в жизни может ограждать личность: она необразованна, у ней нет голоса даже в домашних делах, нет привычки смотреть на людей своими глазами, нет даже и мысли о праве свободного выбора в деле сердца. Выросши в полный рост человеческий, она все еще ведет себя как несовершеннолетняя, как ребенок неразумный. Самая любовь ее к отцу, парализуемая страхом, неполна, неразумна и неоткровенна, так что дочка втихомолку от отца напитывается понятиями своей тетушки, пожилой девы, бывшей в ученье на Кузнецком мосту, и затем с ее голоса уверяет себя, что влюблена в молодого прощелыгу, отставного гусара, на днях приехавшего в их город. Гусар сватается, отец отказывает; тогда гусар увозит девушку, и она решается ехать с ним, все толкуя, однако, о том, что ехать не надо, а лучше к отцу возвратиться. Но на первой же станции гусар узнает, что отец не даст ни гроша денег за убежавшей дочерью, и тотчас же, конечно, прогоняет от себя бедную девушку. Она возвращается домой; отец ругает и хочет запереть ее на замок, чтоб света божьего не видела и его перед людьми не срамила; но ее решается взять за себя молодой купчик, который давно в нее влюблен и которого сама она любила до встречи с Вихоревым. Все кончается благополучно»[1].

Какой же вывод делает из всего этого критик, какой смысл извлекает он из того факта, который, как он говорит, «составляет сущность» анализируемой им комедии Островского? И прежде всего, дает ли он — этот смысл — «хоть какой-нибудь повод к развитию темы о преимуществах старого быта, к выражению славянофильских тенденций? Кажется,— говорит Добролюбов,— нет. Смысл его тот, что самодурство, в каких бы умеренных формах ни выражалось, в какую бы кроткую опеку ни переходило, все-таки ведет — по малой мере к обезличению людей, подвергшихся его влиянию; а обезличение совершенно противоположно всякой свободной и разумной деятельности; следовательно, человек обезличенный, под влиянием тяготевшего над ним самодурства, может нехотя, бессознательно, совершить какое угодно преступление и погибнуть — просто по глупости и недостатку самобытности»[2].

И далее Добролюбов очень подробно, на многих страницах, подтверждает этот свой вывод прямым анализом и

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 72.

[2] Там же.

пересказом пьесы Островского. И вновь возвращается к своей мысли: «Таким образом — мы можем повторить наше заключение: комедией «Не в свои сани не садись» Островский — намеренно, или не намеренно, или даже против воли,— показал нам, что, пока существуют самодурные условия в самой основе жизни, до тех пор самые добрые и благородные личности ничего хорошего не в состоянии сделать, до тех пор благосостояние семейства и даже целого общества — непрочно и ничем не обеспечено даже от самых пустых случайностей. Из анализа характера и отношений Русакова мы вывели эту истину в приложении к тому случаю, когда порядочная натура находится в положении самодура и отуманивается своими правами. В других комедиях Островского мы находим еще более сильное указание той же истины...» [1].

Чернышевский тоже говорил, что «то, что было не совсем определенно в «Не в свои сани не садись», совершенно выяснилось в «Бедность не порок» [2]. Но имел он при этом в виду, как помним, совершенно обратное тому, о чем говорит Добролюбов.

«В горькой доле дочери Русакова,— пишет Добролюбов,— мы видим много неразумного; но там впечатление смягчается тем, что угнетение все-таки не столь грубо тяготеет над ней. Гораздо более нелепого и дикого представляют нам в судьбе своей угнетенные личности, изображенные в комедии «Бедность не порок».

«Бедность не порок» нам очень ясно представляет, как честная, но слабая натура глохнет и погибает под бессмыслием самодурства. Гордей Карпыч Торцов, отец Любови Гордеевны, брат Любима Торцова и хозяин Мити,— есть уже самодур в полном смысле. Он и крут, и горд, и рассудка не имеет, по отзыву жены его, Пелагеи Егоровны. Целый дом дрожит перед ним. Особенно грозен сделался он с тех пор, как подружился с Африканом Савичем Коршуновым и стал «перенимать новую моду». На этой дружбе и пристрастии Гордея Карпыча к новой моде и основана завязка комедии. Читатель помнит, конечно,— говорит Добролюбов,— что Торцов хочет выдать за Африкана Савича дочь свою, которая любит приказчика Митю и сама им любима... На этом основании критика

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 84.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II стр. 235.

предположила, что «Бедность не порок» — написана Островским с той целью, чтобы показать, какие вредные последствия производит в купеческой семье отступление от старых обычаев и увлечение новой модой... За это, с одной стороны, неумеренно превозносили Островского, с другой — беспощадно бранили. Мы,— заявляет Добролюбов,— не станем спорить ни с теми, ни с другими критиками и не станем разбирать справедливости их предположения. Положим даже, что у Островского действительно была та мысль, какую ему приписывали: нас это мало теперь занимает. Для нас гораздо интереснее то, что в Гордее Торцове является нам новый оттенок, новый вид самодурства: здесь мы видим, каким образом воспринимается самодуром образованность, то есть те случайные и ничтожные формы ее, которые единственно и доступны его разумению» [1]. (Вспомним тут, что вопрос об исторических возможностях и перспективах «просвещения» и «европеизации» все более обуржуазивающегося к тому времени русского купечества был весьма актуален, как уже говорилось, для разночинной интеллигенции, и в решении этого вопроса часто пролегал водораздел между различными частями, «партиями» разночинства той поры.) Однако — это к слову...

Не правда ли, трудно все-таки порой отделаться от мысли, что о совершенно разных произведениях писали Чернышевский и Добролюбов, о совершенно разных героях и даже, может быть, о совершенно разных драматургах?

Так как же могло, таким образом, выйти, если все дело было лишь в терминологических различиях или в том, что они говорили о «разных сторонах творчества» Островского?

Вот вам и «контекст»!

В комментариях Н. Г. Леонтьева и Н. И. Сергеевой к пятому тому Собрания сочинений Добролюбова, по которому мы тут приводили все цитаты из его статьи «Темное царство», сказано между прочим так: «Статья «Темное царство»... развивала такие предшествовавшие выступления «Современника» о творчестве драматурга, как рецензия Чернышевского на комедию «Бедность не порок»...» [2]. Исключительно энергично «развивала», надо сказать.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 85, 86.
[2] Там же, стр. 559.

А между тем факт остается фактом: действительно, как говорил Плеханов, «общие литературные взгляды Добролюбова вполне совпадали со взглядами Чернышевского». И на фоне этого полного совпадения мы наталкиваемся на не менее очевидный факт: «в данном случае Чернышевский говорит как раз то, что отрицает Добролюбов». И эти два факта надо как-то связать, как-то примирить, найти, как мы теперь говорим, для них какую-то общую точку отсчета.

* * *

Плеханов, во всяком случае, предлагал свое объяснение указанного факта столь неожиданного разногласия между Чернышевским и Добролюбовым.

Интересно, говорит Плеханов, что «между критиками западного лагеря, писавшими об Островском, был, между прочим, и учитель Добролюбова Чернышевский. Добролюбов,— замечает Плеханов,— нигде не упоминает о своем расхождении с ним по этому вопросу, а между тем расхождение было, и притом весьма значительное... Чем объясняется это неожиданное разногласие? Условиями времени. Статьи «Темное царство» появились пять лет спустя после указанного отзыва Чернышевского о комедии «Бедность не порок». В этот пятилетний промежуток времени многое изменилось в литературной деятельности Островского. Его увлечение славянофильскими идеями дошло до высшей своей точки в пьесе «Не так живи, как хочется», написанной после «Бедность не порок». Но затем оно начало ослабевать... Этот поворот к лучшему не мог не понравиться редакции «Современника», сразу оценившей выдающийся художественный талант Островского... И когда появилась пьеса «Доходное место», Чернышевский кратко, но с очень большим сочувствием изложил ее содержание в своих «Заметках о журналах»... О прежних заблуждениях Островского в этом изложении его новой пьесы не упоминается ни одним словом; очевидно,— замечает Плеханов,— Чернышевский держался тут правила: «Кто старое помянет, тому глаз вон». И вполне понятно, что редакция «Современника» не отступила от этого правила в то время, когда Добролюбов писал свои статьи о «темном царстве» и когда Островский все более и более проникался настроением прогрессивной части тогдашнего русского общества» [1].

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 534, 535.

Ну что ж, тут все логично и понятно с точки зрения тактических задач и приемов литературно-критической деятельности. Эту сторону дела подобное предположение Плеханова разъясняет вполне.

«Беда» в том, что сам Плеханов не ограничивается подобного рода объяснением. Его самого оно не устраивает.

Вполне возможно, конечно, что в оценке новых пьес Островского «Современник» и руководствовался правилом, сформулированным в старой русской пословице. Только что же из этого следует? Ведь действительно, «если,— как говорит тут же Плеханов,— это правило вполне удовлетворительно объясняет *молчание* о прежних заблуждениях Островского, то его еще недостаточно для того, чтоб объяснить их *отрицание* Добролюбовым» [1].

Так в чем же все-таки дело?

«Добролюбов, — говорит Плеханов, — был учеником Чернышевского в этом случае, как и во всех других. Его «реальная критика» есть не что иное, как приложение эстетической теории названного писателя к разбору художественных произведений. Один из тезисов знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» гласит: «Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснения жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни...».

Так вот, согласно Плеханову, «Добролюбову хотелось, чтобы художественные произведения давали *объяснение жизни.* А его критические статьи имели «значение приговора о явлениях жизни», как она изображается в произведениях художественной литературы...» [2].

Просто, стало быть, Добролюбов шел в этом случае дальше своего учителя, действительно, развивая его мысль и лишь несколько видоизменяя ее.

«Теперь,— заключает Плеханов,— надеюсь, вполне очевидно, что весьма большой вздор говорили те, которые упрекали Добролюбова в сочувствии к *тенденциозным* художественным произведениям. Он был и не мог не быть непримиримым врагом подобных произведений. Понятно почему: тенденциозное изображение жизни искажает ее *истину,* отворяя дверь для *фантазии.* Для того же, чтобы

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 535.
[2] Там же, стр. 540.

произнести *правильный,*—подчеркивает Плеханов,—«приговор о явлениях жизни», необходимо иметь перед собой ее действительное, а не фантастическое изображение.

Не меньший вздор,— продолжает Плеханов,— писали и те, которые обвиняли Добролюбова в недостатке *эстетических потребностей.* Такие потребности были у него очень развиты, а его эстетические суждения поражают своей меткостью. Как Белинский дал лучший эстетический разбор сочинений Гоголя, так Добролюбов написал лучший в эстетическом смысле разбор сочинений Островского» [1].

Как всегда, Плеханов тут весьма убедителен прежде всего, впрочем, с формально-логической точки зрения. За вычетом всех его рассуждений по этому поводу остается лишь подумать над тем, почему же все-таки столь разительно противоречили один другому отзывы Чернышевского и Добролюбова об одних и тех же произведениях одного и того же художника... Ведь действительно то, что у одного оказывалось черным, другому представлялось белым и наоборот. Как *это* согласовать с рассуждениями Плеханова? Или это не согласуется с такого рода рассуждениями?

Впрочем, сам Плеханов оставался в данном случае целиком в сфере общих рассуждений и не задавался вопросом о конкретном содержании тех или иных конкретных литературно-критических оценок Чернышевского и Добролюбова...

В одной из статей, посвященных судьбам революционно-демократического наследия в истории русской общественной мысли, Плеханов бросил такую фразу: «критиковать великого мыслителя—значит развивать его собственную теорию» [2]. Но сам Плеханов вроде бы забыл о ней, когда писал о причинах и смысле упомянутых выше разногласий между Чернышевским и Добролюбовым по поводу творчества Островского.

Плеханов говорил еще, что «та точка зрения, с которой Добролюбов смотрел на художественную литературу,— точка зрения «реальной критики»,— была до такой степени *отвлеченна,* что для него утрачивал почти всякое значение вопрос, еще не так давно вызвавший горячий спор между славянофилами и западниками: *по какому пути развития пойдет Россия: по западноевропейскому*

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 541.
[2] Там же, стр. 407.

или же по своему особому, русскому, «самобытному»? Правда,— замечает Плеханов,— Чернышевский целиком держался той же самой точки зрения, а между тем для него этот вопрос до конца сохранил интерес. Но необходимо помнить, что и Чернышевский обнаруживал в отношении к нему далеко не ту горячность, какую мы видим в сочинениях западников сороковых годов... А кроме того,— добавляет Плеханов,— Чернышевский был на восемь лет старше Добролюбова; время, решительное для его умственного развития, было ближе к «эпохе сороковых годов», и потому в его миросозерцании могли играть более важную роль такие элементы, которые, будучи унаследованы им от этой эпохи, не представляли практического интереса в глазах его более молодых единомышленников» [1].

Если последовать за Плехановым, то может создаться впечатление, что Добролюбов что-то утратил в своем подходе к творчеству Островского в сравнении с тем более, как видно, конкретным взглядом, которым обладал в данном случае Чернышевский.

А это не так.

Известно, что сам Островский весьма положительно, по свидетельству современников, отнесся к тому, что писал о нем Добролюбов [2]. Порой такого рода свидетельствам придается чрезвычайно большое значение. Но ведь известно и то, что в другое время тот же Островский, как говорится, души не чаял в Аполлоне Григорьеве [3]. Важнее, думается, все-таки иное: точка зрения Добролюбова оказалась в состоянии охватить, объяснить и «оправдать» творчество Островского *целиком,* чего нельзя было при всем желании сделать ни с позиций Аполлона Григорьева, ни с позиций Чернышевского, о чем прежде всего свидетельствуют статьи самих этих авторов об Островском.

И, отталкиваясь от того, что написал об Островском Чернышевский ранее, и основываясь на опыте этого выступления своего учителя, Добролюбов *таким образом* развивал истинное понимание действительного смысла творчества драматурга — развивал точку зрения Черны-

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 535, 536.

[2] См., например: Н. Д. Новицкий, Из далекого прошлого.— Сб. «А. Н. Островский в воспоминаниях современников», стр. 177.

[3] См., например: Н. А. Кропачев, А. Н. Островский (Воспоминания его бывшего личного секретаря).— Сб. «А. Н. Островский в воспоминаниях современников», стр. 213.

шевского, оспаривая ряд ее существенных аспектов с позиций, как говорит Плеханов, «более молодых его единомышленников».

Пройдет еще недолгое время, произойдут некоторые новые изменения в общественной жизни страны, и уже точка зрения самого Добролюбова на творчество Островского будет не менее убедительна и уже совершенно осознанно и откровенно оспорена непосредственными продолжателями его дела с позиций все той же мировоззренческой традиции, претерпевшей некоторые существенные и совершенно необходимые изменения в новых исторических условиях. И истина при этом не пострадает, а обогатится.

«...Истина, — писал К. Маркс, — всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет мною, а не я ею. Мое достояние — это *форма*, составляющая мою духовную индивидуальность...

Вы восторгаетесь восхитительным разнообразием, неисчерпаемым богатством природы. Ведь не требуете же вы, чтобы роза благоухала фиалкой,— почему же вы требуете, чтобы величайшее богатство — дух — существовало в *одном* только виде?» [1].

Порою эта мысль оказывалась чрезвычайно близка и понятна тому же Плеханову, скажем. В один из таких моментов он писал: *«Можно ошибаться на разные лады, точно так же, как можно на разные лады высказывать правильные мысли.* Иной и в заблуждениях своих обнаруживает большой ум, а иной и справедливые мысли повторяет на манер попугая» [2]. Плеханов подчеркнул тут те слова, которые ему в данном случае показались особенно важны.

Известно, что истина рождается в спорах. Но истина — это не мертвая буква, а живой процесс. Она или рождается постоянно, или ее нет. Истина живет в спорах. И от разногласий между Чернышевским и Добролюбовым, между Добролюбовым и его последователями истина не страдала, а выигрывала, ибо она в определенном смысле не принадлежала исключительно ни первому, ни второму, ни третьим, а — напротив — они принадлежали ей и ей одной служили, как могли и как позволяло каждому из них его время.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» в 2-х томах, т. 2, М., «Искусство», 1967, стр. 411, 412.

[2] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 565.

...Таков итог, к которому привел нас путь — «назад, к Добролюбову».

Мы хотели преодолеть на этом пути, как помним, те разноречивые оценки героев Островского в русской критике, которые затемняли истинный смысл творчества этого драматурга. А пришли мы к картине новых, иных разногласий.

И тем не менее было ли все это топтанием на месте? Может быть, и разногласия бывают разного рода — одни действительно способны затемнить суть дела, а другие, возможно, разъясняют нам его?

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Верность и измена

В 1860 году в «Современнике» была опубликована и поныне наиболее известная из статей Добролюбова об Островском — «Луч света в темном царстве». Общее содержание этой статьи хорошо всем знакомо и не нуждается в изложении. Укажем лишь на изменение тона этой статьи в сравнении с теми, которые были написаны Добролюбовым менее чем за год до того. Это существенно.

Эпиграфом к третьей главе «Темного царства» Добролюбов взял стихи Лермонтова:

«И ныне все дико и пусто кругом...
Не шепчутся листья с гремучим ключом;
Напрасно пророка о тени он просит:
Его лишь песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним...»

Несколько раз Добролюбов в этой статье возвращался к этому гнетущему образу жизни-пустыни, безжалостной и цельной в своей органической безнадежности.

«Жутко, точно на кладбище или в доме купца-раскольника накануне великого праздника!» [1] — таково общее впечатление, которое выносит критик из произведений Островского. Стихи Лермонтова могли бы служить эпиграфом ко всему циклу добролюбовского «Темного царства».

Не то настроение в статье, написанной критиком через год. Добролюбов изменяет тут свое отношение к тем выводам, которые объективно можно, по его мнению, сделать из творчества драматурга, вернее, из пьесы его «Гроза».

«...Возникновение женского энергического характера вполне соответствует тому положению, до какого доведено самодурство в драме Островского, — пишет тут Доб

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти тома т. 5, стр. 69.

ролюбов. — Оно дошло до крайности, до отрицания всякого здравого смысла; оно более чем когда-нибудь враждебно естественным требованиям человечества и ожесточеннее прежнего силится остановить их развитие, потому что в торжестве их видит приближение своей неминуемой гибели» [1].

Припомним, что все это означает в переводе с языка «реальной критики» на язык общественно-политической жизни: близок час гибели российского самодурства.

«Гроза», — пишет Добролюбов, — есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского; взаимные отношения самодурства и безгласности доведены в ней до самых трагических последствий; и при все том бóльшая часть читавших и видевших эту пьесу соглашается, что она производит впечатление менее тяжкое и грустное, нежели другие пьесы Островского... В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее...

Дело в том, что характер Катерины, как он исполнен в «Грозе», — говорит Добролюбов, — составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни...» [2].

Эта «новая фаза народной жизни», по мнению Добролюбова, заключается в том, что страна вступает в канун революционного преобразования, что она — «накануне настоящего дня», и Катерина — «луч света» — вернейший симптом и предвестие всех этих недалеких перемен.

Можно сказать, что в известном смысле статья Добролюбова о «Грозе» Островского явилась «самым решительным» выступлением критика за все время его творчества.

Революции тогда в России не произошло.

Поражение освободительного движения в период первой революционной ситуации в России сразу же вызвало кризис революционно-демократической идеологии, а затем и довольно быстрое вытеснение ее в сознании передовой части тогдашнего русского общества другими революционными теориями. Россия переживала, по известному ленинскому выражению, период «выстрадывания» верной революционной теории.

Душой, сердцевиной, основой революционно-демократической доктрины была твердая вера лучшей части русского разночинства в революционные возможности

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 341.
[2] Там же, стр. 334.

народа, в готовность русских «простолюдинов» к совершению немедленного революционного действия.

Революционного взрыва не произошло. Очевидность этого факта поставила под сомнение весь комплекс революционно-демократических принципов и верований.

Для революционно настроенной части тогдашнего русского общества возникла угроза идейного разоружения перед лицом наступающей реакции.

Раньше, до поражения освободительного движения 1859—1863 годов «...для русского революционера все было ясно. Он твердо знал, на что ему рассчитывать и на что надеяться. Народ и его ожидаемые бунты и восстания играли определенную роль в этих расчетах... Теперь, после 1863 года, положение дел изменилось коренным образом. Там, где раньше все было ясно и определенно, теперь все стало темно и неопределенно» [1].

В этот-то момент и вспыхнул спор между «Современником» (представленным в этом споре прежде всего Антоновичем) и «Русским словом» (представленным прежде всего Писаревым).

Примечательным образом и в этом случае творчество Островского оказалось вновь «яблоком раздора» для спорящих сторон.

Писарев высказался за пересмотр в новых условиях ряда существеннейших принципов революционно-демократической идеологии шестидесятников.

Если бы, говорил Писарев, он и Добролюбов могли бы поговорить между собою теперь «с глазу на глаз, с полною откровенностью», то они «не сошлись бы с ним почти ни на одном пункте» [2].

Писарев выступил с открытой критикой программной статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве», вместе с тем он высоко оценил тургеневский роман «Отцы и дети», который Антонович воспринял как клевету на революционную Россию. Читателю, по словам Писарева, предстояло решить вопрос «о том, кто из наших любимцев, добролюбовский или мой, Катерина или Базаров, заключает в себе элементы, необходимые для решения общественной задачи, поставленной русскому народу всем течением нашей исторической жизни» [3].

---

[1] Б. П. Козьмин, Из истории революционной мысли в России, М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 60, 61.

[2] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1956, стр. 35.

[3] Там же, стр. 460.

Почему же Писарев решил отвести добролюбовскую оценку Катерины Островского?

Именно потому прежде всего, что, по мнению Писарева, расчет Добролюбова на революционные возможности «катерин» — массы забитого, темного, ко всему притерпевшегося русского «простолюдинства» — этот расчет был совершенно ошибочен, исторически несостоятелен.

И вот перед нами возникает образ писаревской Катерины Островского.

Не поленимся всмотреться в него.

«Катерина, жена молодого купца Тихона Кабанова, живет с мужем в доме своей свекрови, которая постоянно ворчит на всех домашних.... Катерина никак не может привыкнуть к манерам своей свекрови и постоянно страдает от ее разговоров. В том же городе, в котором живут Кабановы, находится молодой человек, Борис Григорьевич, получивший порядочное образование. Он заглядывается на Катерину в церкви и на бульваре, а Катерина с своей стороны влюбляется в него, но желает сохранить в целости свою добродетель. Тихон уезжает куда-то на две недели; Варвара по добродушию помогает Борису видеться с Катериною, и влюбленная чета наслаждается полным счастьем в продолжение десяти летних ночей. Приезжает Тихон; Катерина терзается угрызениями совести, худеет и бледнеет; потом ее пугает гроза, которую она принимает за выражение небесного гнева; в это же время смущают ее слова полоумной барыни о геенне огненной; все это она принимает на свой счет; на улице при народе она бросается перед мужем на колени и признается ему в своей вине. Муж, по приказанию своей матери, «побил ее немножко», после того как они воротились домой; старая Кабаниха с удвоенным усердием принялась точить покаявшуюся грешницу упреками и нравоучениями; к Катерине приставили крепкий домашний караул, однако ей удалось убежать из дома; она встретилась с своим любовником и узнала от него, что он, по приказанию дяди, уезжает в Кяхту; — потом, тотчас после этого свидания, она бросилась в Волгу и утонула. Вот, — говорит Писарев, — те данные, на основании которых мы должны составить себе понятие о характере Катерины... Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно все-

ми членами всех русских семейств?... Вся жизнь Катерины, — говорит Писарев, — состоит из постоянных внутренних противоречий; она ежеминутно кидается из одной крайности в другую; она сегодня раскаивается в том, что делала вчера, и между тем сама не знает, что будет делать завтра; она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь и жизнь других людей; наконец, перепутавши все, что было у нее под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым средством, самоубийством, да еще таким самоубийством, которое является совершенно неожиданно для нее самой...» [1].

Нет, Писарев не считает, что *образ* Катерины, созданный Островским, неверен, не согласуется с самим собой, противоречит своей природе. Нет. Катерина — «не выдумка автора, — говорит он, — а живое лицо, действительно способное сделать все вышеозначенные эксцентричности. Читая «Грозу» или смотря ее на сцене, вы ни разу не усомнитесь в том, что Катерина должна была поступать в действительности именно так, как она поступала в драме. Вы увидите перед собою и поймете Катерину, но, разумеется, поймете ее так или иначе, смотря по тому, с какой точки зрения вы на нее посмотрите» [2].

У Писарева, стало быть, нет никаких претензий к драматургу — он не согласен лишь с тем истолкованием драматургического образа, который дан ему Добролюбовым.

«...Добролюбов... — говорит Писарев,— обещает показать нам в Катерине «характер, которым совершится решительный разрыв с старыми и нелепыми и насильственными отношениями жизни». Не правда ли, — иронизирует Писарев, — какие богатые задатки *решительного разрыва* скрываются в такой личности, которая сама заражена до мозга костей всеми нелепостями понятий, господствующих в обществе самодуров? ...И от такой-то безнадежно зачумленной личности Добролюбов ждет, — с горечью замечает Писарев,— *решительного разрыва*!» [3]

Иное дело — Базаров.

Именно на такой тип людей возлагает теперь критик все свои надежды.

Писарев понимает, что без поддержки «катерин» среди зачумленных глуповцев положение Базаровых трагично.

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 2, 1955, стр. 367, 370, 371.

[2] Там же, стр. 368.

[3] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 459.

«Ни один из подобных ему (Базарову. — *А. Л.*) героев, — говорит критик, — не находился в таком трагическом положении, в каком мы видим Базарова. Трагизм базаровского положения заключается в его полном уединении среди всех живых людей, которые его окружают» [1].

И тем не менее, по мнению Писарева, именно такого типа личности имеют «живительное влияние на медленное, страшно медленное движение человечества к светлому будущему» [2]. Ибо именно «нигилисты» — Базаровы, во всем теперь уже сомневаясь, ничего уже теперь не принимая на веру, на слово, обладают способностью «думать» — искать и находить новые духовные ценности, додумываться до новых принципов взамен отвергнутых временем, устаревших, отживших свое.

Остаться с добролюбовскими «верованиями», по мнению Писарева, значит тешить себя пустыми мечтами, обрекать себя и других — тех, кто верит тебе, — на «сердитое бессилие». В лучшем случае. Что прошло — не воротишь. «Катерины» подвели Чернышевского и Добролюбова, простолюдины не поддержали рахметовых. А потому для продолжения рахметовского дела надо теперь искать новых путей, новых методов «решительного разрыва» с царством глуповства, с миром самодурства.

«Словом,— говорит Писарев,— *надо думать*. В этих двух словах выражается самая насущная, самая неотразимая потребность нашего времени и нашего общества» [3].

Оттого-то, по мнению критика, истинным продолжателем рахметовского *«дела»* теперь — в его время — являются именно Базаровы, именно «нигилисты», которые не останавливаются и перед пересмотром убеждений самого даже Рахметова. Если только это нужно для торжества его *дела*. Так, по мысли Писарева, возникает традиция Рахметов — Базаров [4].

Мы не касаемся тут вопроса о том, до чего «додумался» сам Писарев. Это предмет специальный, ему посвящены книги и статьи наших исследователей. В данном случае для нас, как легко понять, важно другое.

Мы не касаемся тут специально и вопроса о том, насколько верна была писаревская оценка революционных возможностей «катерин» той эпохи.

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 21.
[2] Там же, стр. 26.
[3] Там же, стр. 79.
[4] Там же, стр. 462.

В самых общих чертах следует сказать, впрочем, что ни Писарев, ни Добролюбов не занимали в решении последней проблемы позиции, отмеченной последовательным историзмом.

Писарев в этот момент был склонен под влиянием угнетающих последствий поражения революционного движения абсолютизировать исторически обусловленные черты известной патриархальной ограниченности русских «простолюдинов», русского крестьянства, был склонен к переоценке революционных возможностей «мыслящего пролетариата» — демократически настроенной части разночинной интеллигенции тех времен.

В позиции Добролюбова были элементы романтического преувеличения революционного потенциала массы русских «простолюдинов», которые в то время, по словам В. И. Ленина, были неспособны «ни на что, кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже «бунтов», не освещенных никаким политическим сознанием...» [1].

Что же касается факта столь различной, даже прямо противоположной оценки этими двумя крупнейшими критиками одного и того же литературного характера, одного и того же литературного героя — факта, интереснейшего самого по себе, — то, как это на первый взгляд может показаться вновь ни парадоксальным, нам представляется, что оба критика и в данном случае все-таки были правы. Каждый со своей позиции, хотя и в рамках одной и той же мировоззренческой и общественно-политической традиции.

В принципе, с точки зрения общеисторической, можно сказать, что Добролюбов был прав, оценивая Катерину как «луч света в темном царстве», постольку, поскольку возможность коренного революционного переустройства общества в ту пору, когда выступил с этой своей статьей Добролюбов, была все-таки делом возможным, исторически вероятным.

Вспомним в этой связи документ, буквально потрясший в свое время лучших людей России. Мы имеем в виду письмо, направленное было К. Марксом в ноябре 1877 года в редакцию «Отечественных записок».

В этом письме Маркс, в частности, писал, что вопрос, который тревожил «великого русского ученого и критика» Чернышевского и на который последний пытался отве-

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 20, стр. 174.

тить своим творчеством, — это вопрос о том, «должна ли Россия, как того хотят, — добавляет Маркс, — ее либеральные экономисты, начать с разрушения сельской общины, чтобы перейти к капиталистическому строю, или же, наоборот, она может, не испытав мук этого строя, завладеть всеми его плодами, развивая свои собственные исторические данные. Он, — говорит Маркс о Чернышевском, — высказывается в смысле этого последнего решения». И вслед за тем уже сам Маркс, желая, чтобы и его собственная позиция в освещении этого вопроса не оставляла «места для догадок», говорит так, по его словам, «без обиняков»: «Я пришел, — пишет он, — к такому выводу. Если Россия будет продолжать идти по тому пути, по которому она следовала с 1861 г., то она упустит наилучший случай, который история когда-либо предоставляла какому-либо народу, и испытает все роковые злоключения капиталистического строя» [1].

Прочитав эти строки более чем через десять лет после того, как они были написаны, Глеб Успенский сказал, что «это смертный приговор». «Вот тут-то и *было*, — заметил он, — наше *дело* — да сплыло». И Глеб Успенский воспринял это письмо, найденное уже после смерти Маркса, как «грозный и горький упрек в том великом грехе, который русское общество совершает против самого же себя», — упрек, как бы брошенный Марксом уже «из-за могилы» [2].

Но слова Маркса не противоречат писаревской оценке «катерин». Писарев в этой оценке не забегал вперед. Он *уже* был прав.

И в этой связи, возможно, стоит вспомнить лишь, что, к примеру, писал Ф. Энгельс, критикуя идеологов русского народничества 70-х годов.

«...Если ваш народ, — говорил Энгельс, — в любое время готов к революции, если вы считаете себя вправе в любое время призвать его к революции и если уж вы совершенно не можете ждать, чего же ради вы еще надоедаете нам своей болтовней, почему же, черт возьми, вы не приступаете к делу?» [3]. Но, замечает Энгельс, все дело в том, что «только на известной, даже для наших современных условий очень высокой, ступени развития об-

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, М., Госполитиздат, 1948, стр. 314.

[2] Г. И. Успенский, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 9, М., Гослитиздат, 1957, стр. 166, 520.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 18, стр. 524

щественных производительных сил становится возможным поднять производство до такого уровня, чтобы отмена классовых различий стала действительным прогрессом, чтобы она была прочной и не повлекла за собой застоя или даже упадка в общественном способе производства. Но такой степени развития производительные силы достигли лишь в руках буржуазии...». Что же касается известной (как помним, разделявшейся в той или иной мере и форме и идеологами революционно-демократического движения 60-х годов в России) версии относительно «революционной натуры», «революционного инстинкта» и т. п. русских простолюдинов той поры, то Энгельс весьма язвительно отзывался о ее сторонниках. «Более легкой и приятной революции, — писал он, — нельзя себе и представить. Стоит только в трех-четырех местах одновременно начать восстание, а там «революционер по инстинкту», «практическая необходимость», «инстинкт самосохранения» сделают все остальное «уже сами собой». Просто понять нельзя, — добавляет Энгельс, — как же это при такой неимоверной легкости революция давно уже не произведена, народ не освобожден и Россия не превращена в образцовую социалистическую страну.

В действительности, — замечает далее Энгельс, — дело обстоит совсем не так. Русский народ, этот «революционер по инстинкту», устраивал, правда, бесчисленные разрозненные крестьянские восстания против *дворянства* и против отдельных чиновников, но *против царя — никогда*, кроме тех случаев, когда во главе народа становился *самозванец* и требовал себе трона... Сказки о «революционере по инстинкту» пусть уж г-н Ткачев рассказывает кому-нибудь другому» [1].

Характерно, что ни Добролюбов, ни Писарев не испытывали, подтверждая логикой поступков героини Островского свои мысли, никакой надобности в насилии над образами, созданными драматургом, не ощущали никакого «недовольства» художником. Сам характер Катерины объективно, как видно, содержал в себе такие элементы, которые открывали возможность для известной двойственности в его оценке: при одних условиях «катерины» могли бы ниспровергнуть «темное царство» и стать элементом обновленного общества — такая возможность *объ-*

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения. т. 18, стр. 537, 546, 547.

ективно была заложна историей в их характере; при других исторических обстоятельствах «катерины» подчинились социальной рутине этого царства и сами предстали элементом этого царства глуповцев. Добролюбов, оценивая Катерину с одной лишь стороны, сконцентрировал все свое внимание критика лишь на стихийно бунтарской стороне ее натуры; Писареву бросилась в глаза исключительно темнота Катерины, допотопность ее общественного сознания, ее своеобразное социальное «обломовство», политическая невоспитанность.

Вожди революционной демократии, передовые, европейски образованные мыслители, остались одиночками, «крестьянская идеология, антикрепостническая по своему объективному содержанию (в период первой революционной ситуации в стране.— *А. Л.*), имела часто монархическую и религиозную оболочку»[1]. «...Масса русского народа,— писал Энгельс,— крестьяне, столетиями из поколения в поколение, тупо влачили свое существование в трясине какого-то внеисторического прозябания, и единственной сменой, прерывавшей однообразие этого унылого состояния, были отдельные бесплодные восстания и новый гнет со стороны дворянства и правительства. Этому внеисторическому существованию,— замечает Энгельс,— само русское правительство положило конец (1861 г.) отменой крепостного права, с которой нельзя было больше медлить, и выкупом барщины — мерой, которую провели таким хитроумным способом, что она ведет большинство как крестьян, так и дворян к верному разорению...»[2].

Потребность в известной идеализации народа у Добролюбова была такой, «что,— как пишет В. И. Засулич,— до появления Катерины Островского Добролюбову приходится брать материал для идеализации из воздушных силуэтов женских головок в «рассказах» Марка Вовчка»[3].

Короче говоря, смысл и суть полемики Писарева с Добролюбовым представляется, на наш взгляд, столь же исторически обоснованными и «оправданными» с точки зрения общественно-политической, как и позиция, занимавшаяся в свое время самим Добролюбовым.

---

[1]«Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг.», М., Изд-во АН СССР, 1960 стр. 145.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 568.

[3] В. И. Засулич, Статьи о русской литературе, М., Гослитиздат, 1960, стр. 203.

* * *

Так вот, в защиту Добролюбова от Писарева и выступил критик Антонович. Тот самый Антонович, который, по свидетельству вступительной статьи к сборнику «А. Н. Островский в русской критике», «несмотря на отдельные полемические резкости, в целом правильно показывает ошибочность, несостоятельность выступления Писарева против статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве»[1]. Тот самый Антонович, которого «Историческая энциклопедия» рекомендует своим читателям как деятеля, который «в яркой полемической форме развивал принципы революционно-демократической эстетики» и «до конца жизни сохранял верность идеалам шестидесятников»[2].

Вообще надо сказать, что в какое-то время фигура этого «продолжателя шестидесятников» привлекала самое пристальное внимание наших исследователей. Большинство из них при этом рисует Антоновича своего рода «рыцарем без страха и упрека» на поприще идейной битвы, развернувшейся после того, как Чернышевский и Добролюбов сошли с литературной арены[3].

Правда, в числе литературных и идейных противников Антоновича в дореволюционной России почему-то, как правило, не называют Писарева, а между тем ведь именно он первым сказал о том, что после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского Антонович *изменил* традициям прежнего «Современника»[4]. Именно Писарев первым стал третировать Антоновича как бездарного эпигона великих революционеров 60-х годов. Именно Писарев одарил Антоновича прозвищем, от которого последнему так нелегко было избавиться,— «лукошко российского глубокомыслия»[5].

На «лукошко российского глубокомыслия» и утверждение, что «роль первого критика в «Современнике» не

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 25.

[2] «Историческая энциклопедия», т. I, М., 1961, стр. 634.

[3] См., например: Г. Тамарченко, М. А. Антонович — литературный критик и полемист. — В кн.: М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, М.—Л., Гослитиздат, стр. III, XII—XIII, XVII, XXXV; М. Н. Пеунова, Мировоззрение М. А. Антоновича, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 79, 101, 138 и т. д.; Философская энциклопедия, т. I, М., 1960, стр. 74, и др.

[4] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 15.

[5] Там же, стр. 24.

соответствует теперешним размерам его сил», Антонович отвечал Писареву такими выражениями, как «недоносок благосветловский», «недоразвившееся дитя г. Тургенева», «скудоумный г. Писарев» и т. д. Антонович обвинял Писарева в отступлении от идей 60-х годов, в измене им. Писарев обвинял в том же Антоновича. Спорили они долго и непримиримо.

На фоне этого-то спора и возникло резкое расхождение Антоновича с Писаревым и в оценке творчества Островского и статей Добролюбова об этом драматурге. Указанное расхождение было элементом этого спора и не может быть хоть сколько-нибудь верно и полно понято вне его атмосферы.

Однако спор Писарева с Антоновичем был давно. Суть и смысл этого спора теперь уже перестали волновать сколько-нибудь широкие слои нашей читательской общественности, забыты. И от того эпизода в этом споре, каким явилось упомянутое выступление Антоновича по поводу статьи Писарева о добролюбовской оценке «Грозы» Островского, в сознании широкого читателя со временем осталась только этакая схема: Добролюбов хвалил Островского, Писарев ругал Добролюбова, Антонович за это ругал Писарева — вот и все.

Сам по себе Антонович, то есть исторически реальная творческая личность Антоновича, честно говоря, мало, конечно, интересна. И не стоило бы в книге говорить об этой боковой для основной темы нашего разговора фигуре. Мало ли кто действительно писал об Островском — Антонович, в частности. Писал, да своего ничего не сказал. Упомянуть бы о нем да и дальше. Впереди еще Плеханов, Луначарский...

Но если творческая личность Антоновича сама по себе действительно совершенно почти не интересна ныне, то крайне важна, крайне примечательна и глубоко интересна фигура Антоновича как типическое и почти классическое воплощение определенных тенденций в литературной критике и эстетике, отнюдь не умерших вместе с Антоновичем. И вот с этой-то точки зрения Антонович — критик Островского (критик, который ничего своего об Островском не сказал, а только повторил и «заострил» сказанное до него Добролюбовым) — явление, представляющее огромный, а в определенном аспекте едва ли даже не первостатейный интерес. И отнюдь не боковая фигура в том разговоре, в котором участвует читатель этой книги.

Хотелось бы, в частности, выяснить, чьими же все-таки глазами смотрим мы подчас на Островского, лишь повторяя и временами «заостряя» сказанное некогда Добролюбовым? Глазами Добролюбова, может показаться. А не глазами ли Антоновича?

Вот почему, сказав «назад, к Добролюбову», мы должны вслед за тем столь подробно говорить и об Антоновиче.

К сожалению, говоря об Антоновиче, мы совсем не уходим в сторону от основного предмета нашей книги. Это, конечно, некоторый идеологический парадокс, но порожден он реальностью. И с точки зрения этой реальности личность Антоновича не может измеряться его творческими заслугами, как и наше к ней отношение — к этой личности. Недооценивать Антоновича воистину никак нельзя.

Так вернемся к Антоновичу. Чтобы не прийти к нему. Представим читателю этого деятеля.

* * *

Антонович неоднократно (в разных статьях и по разным поводам) формулировал свое творческое «кредо», формулировал достаточно ясно.

Его перу принадлежит и работа, специально посвященная изложению и объяснению эстетической теории Чернышевского.

И нам кажется, что эстетика Антоновича существенно, в принципе своем отлична от эстетики его великого учителя, хотя и имеет с ней нечто общее.

Эстетическая теория главы русских революционных демократов неоднократно исследовалась нашими учеными. Основные положения этой теории широко известны.

Рассматривая проблемы «эстетических отношений искусства к явлениям жизни», Чернышевский, как известно, наряду с прочими выводами подчеркивал, что «характеристический признак искусства, составляющий сущность его», есть «воспроизведение жизни». Вместе с тем искусство, по Чернышевскому, имеет и «другое значение — объяснение жизни» [1]. Но «поэт или художник, — говорит Чернышевский, — не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хо-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, стр. 92.

тел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении»[1].

Именно эти положения, определенным образом трансформированные, легли в основу теории и практики «реальной критики», сформулированной Добролюбовым. Той самой «реальной критики», с позиций которой он, как помним, и подходил, в частности, к произведениям Островского.

Согласно этой теории, критик призван на основе художественного произведения, «воспроизводящего» определенные явления жизни, судить о самих этих явлениях. Ибо, если только мы имеем дело с подлинным искусством, то хотя бы некоторые существенные стороны действительности это искусство не может не отразить.

«Писатель-художник, — говорит Добролюбов, — не заботясь ни о каких общих заключениях относительно состояния общественной мысли и нравственности, всегда умеет, однако же, уловить их существеннейшие черты, ярко осветить и прямо поставить их перед глазами людей размышляющих. Вот почему и полагаем мы, что как скоро в писателе-художнике признается талант, то есть уменье чувствовать и изображать жизненную правду явлений, то, уже в силу этого самого признания, произведения его дают законный повод к рассуждениям о той среде жизни, о той эпохе, которая вызвала в писателе то или другое произведение...

Мы сочли нужным, — добавляет Добролюбов, — высказать это для того, чтобы оправдать свой прием — толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения, не навязывая, впрочем, автору никаких заранее сочиненных идей и задач». В этом смысле, замечает великий критик, «для нас именно те произведения и важны, в которых жизнь сказалась сама собою, а не по заранее придуманной автором программе»[2].

Мы еще будем иметь позднее случай вернуться к добролюбовским идеям «реальной критики» в связи с оценкой творчества Островского в истории русской общественной мысли, но, думается, ясно одно, что нечего попусту и говорить о «наследовании» и «продолжении»,

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, стр. 86.

[2] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1952, стр. 30.

о «развитии на новой основе» и т. д. и т. п. революционно-демократических традиций в критике, обходя вопрос о принципах «реальной критики», как понимал их Добролюбов.

Эти принципы — душа всей литературно-критической деятельности революционно-демократических литераторов, ее смысл, ее суть. Иное, конечно, дело, что теперь уже на этих принципах невозможно было бы остановиться.

Антонович начисто порывает с этими принципами, с таким подходом к искусству и в своей литературно-критической практике и в своей эстетической теории.

Для Антоновича задача, смысл и содержание искусства заключается прежде всего, если не исключительно, в *иллюстрировании определенных идей.* «Искусство, — говорит Антонович, — есть удобное орудие пропаганды» [1]. Вот вам и все. «Вообще, — замечает этот критик, — всегда поэзия служила одним из главных орудий публицистики...» [2]. Общественное назначение искусства, согласно Антоновичу, определяется именно тем, что «пропагандируемая идея представляется в живых образах и лицах; вместо сухих доказательств приводятся житейские случаи, наглядные примеры...» [3]. Потому-то «искусство есть одно из лучших средств для популяризации общеполезных идей» [4].

Что же касается эстетической «стороны» художественных произведений, то, согласно Антоновичу, возражать против нее не следует, ибо «эстетическое наслаждение есть нормальная потребность человеческой природы, удовлетворяемая прекрасными предметами, и невозможно придумать никакого основания, которое могло бы дать право воспрещать или даже порицать удовлетворение этой потребности. Значит,— заключает Антонович,— искусство как удовлетворение этой потребности полезно, если бы оно даже больше ничего и не давало человеку, кроме эстетического наслаждения, если бы оно было просто искусством для искусства, без стремления к другим высшим целям» [5].

По мысли Антоновича, «заслуживает порицания не эстетическое наслаждение само по себе, а только зло-

---

[1] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 267.

[2] Там же, стр. 238.

[3] Там же, стр. 231.

[4] Там же, стр. 232.

[5] Там же, стр. 228.

употребление им; теория искусства для искусства отвергается не потому, что она неестественна и несправедлива, требуя от искусства эстетического наслаждения, а потому, что она одностороння»[1]. А между тем надо, чтобы искусство «доставляло человеку не одно только эстетическое удовольствие, но и пользу в обширном и благородном значении этого слова (то есть чтобы оно являлось проводником и иллюстратором определенных идей.— *А. Л.*), чтобы оно было *не только* искусством (выделено мною.— *А. Л.*) для искусства, но искусством для мысли»[2]. Иными словами, надо, чтобы в искусстве «*кроме* художественности была и правда»[3] (выделено мною.— *А. Л.*).

Хорошо, когда художник соединяет в своем творчестве способность к эстетическим «эффектам» с умением пропагандировать определенные идеи. Это лучше всего, что и говорить. Неплохо, когда, даже не заботясь о всяких там «поэтических прикрасах», художник (как, к примеру, Некрасов, в представлении Антоновича) творит «холодно и обдуманно», с «наперед намеченной целью». Это полезно. Но, считает Антонович, если у поэта ложный образ мыслей, если он «проводит» в своем творчестве «реакционные» (то есть противные образу мыслей того же Антоновича) идеи, то пусть он лучше откажется от намерений быть тенденциозным художником и обратится к «самостоятельным целям искусства»[4].

Вот, к примеру, «у г. Тургенева... поэзия и тенденция появлялись периодически, вперемежку; за «Асей» — чистой поэзией — следовало «Накануне» с тенденциями; затем «Первая любовь» — поэзия, а после нее «Отцы и дети» с резко выраженной тенденцией, наконец, «Призраки» — поэзия...»[5]. И Антонович, жестоко порицая Тургенева за неприемлемую тенденцию, советует этому писателю отказаться от проведения тенденций и стать «чистым» художником[6].

Некрасову же Антонович готов посоветовать, так сказать, подбавить к «дидактике» чисто поэтического элемента, ибо «произведения Некрасова... уступают лирике и лирикам в непосредственной жизненности» и т. д.

---

[1] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, стр. 229.
[2] Там же, стр. 199.
[3] Там же, стр. 79.
[4] Там же, стр. 168.
[5] Там же, стр. 168—169.
[6] Там же, стр. 168.

Ну а Островский? Антонович не пускается в обсуждение многих волновавшего тогда вопроса о судьбе таланта этого драматурга и о путях дальнейшего возможного развития его дарования. Это для него не важно: «Какое бы кто понятие ни имел о таланте г. Островского, во всяком случае несомненно, что он никогда не употреблял этот талант орудием для борьбы против всего свежего и молодого (в отличие, с точки зрения Антоновича, скажем, от Тургенева.— *А. Л.*); никогда не вносил в свои произведения личных раздражений» [1]. Вот почему Островского «надо» поддерживать, а критиков Островского «надо» ругать. Просто и ясно.

Отбрасывая мысль Чернышевского о «воспроизведении жизни» как «характеристическом признаке» искусства, составляющем сущность его, утверждая искусство лишь как средство распространения тех или иных идей или «личных раздражений», Антонович логически приходит к противопоставлению идейности и художественности, «поэтичности» и «тенденциозности».

С этих позиций он и громит Тургенева, нимало не заботясь о том, какие же реальные жизненные явления эта поэзия и эта художественность отражают. С этих же позиций Антоновичу представляется, что Добролюбов как-то еще терпел, мол, Достоевского лишь потому, что в произведениях последнего «до шестидесятых годов не было заметной тенденциозности» [2]. С этих же позиций критик приходит под конец своей литературно-критической деятельности к противопоставлению Чехова и Щедрина [3], а Боборыкина (ибо Боборыкин, по мнению Антоновича,— шестидесятник!) рассматривает в одном ряду с такими писателями, как Островский и Лев Толстой, ставит его несоизмеримо выше Л. Андреева и т. д. [4].

В общем, в итоге складывается определенное впечатление, что Антонович лишь как-то «терпит» само искусство в искусстве, лишь, так сказать, «переносит» подлинную поэзию в поэзии. Главное же для него — чтоб идеи были подходящие, поэзия же — дело приятное, но, сказать по правде, и без нее обойтись можно и без особенного ущербу. Она — дело, так сказать, «наживное»... Вот,

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 371.

[2] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, стр. 397.

[3] Там же, стр. 457.

[4] Там же.

если ты в идеях не силен, тогда уж, что ж, пиши, пожалуй, о всяких там «красотах природы», описывай «пейзажики»... Защита идейности в искусстве Антоновичем сама по себе не может быть предметом порицания. Дело в другом — в *том, как* он осуществлял эту защиту.

Противопоставив идейность художественности, Антонович неизбежно должен был прийти к противопоставлению идейности и правдивости в искусстве.

Его разбор тургеневских «Отцов и детей» — яркий пример такого противопоставления.

Понимая «художественность» как внешнюю оболочку произведения, как некий «эстетический эффект», а не как форму отражения действительности прежде всего, Антонович никогда не утруждает себя анализом «художественной стороны» рассматриваемых им произведений. Но вместе с тем он отказывается и от возможности рассмотрения *объективного содержания* (то есть именно того содержания, которое не зависит от авторских симпатий и антипатий) данного произведения. Таким образом, и его анализ идейного смысла произведения искусства оказывается совершенно оторванным от задачи выяснения *меры правдивости* этого произведения.

Так, вместо таких понятий и таких критериев, как «верность действительности», «правдивость воспроизведения реальных фактов» (столь, как известно, свойственных революционно-демократической критике шестидесятников), Антонович выдвигает иные понятия и критерии.

Его не заботит вопрос о том, верно ли «описаны» или «списаны» такие-то явления или характеры; он «знает» наперед, как они *должны быть* описаны, и этого, на его взгляд, вполне достаточно. Он «знает», что такое-то жизненное явление «надо» только хвалить, а такое-то — «ругать».

Например, «детей» — разночинную молодежь — Тургенев, по мнению Антоновича, «должен был» хвалить, а «отцов» — всяких там «лишних» или полулишних дворянчиков — Тургенев «должен был» ругать. Народ «надо» хвалить, а тех, кто ругает,— ругать. При этом «критерии» для Антоновича не оставалось, естественно, сложностей ни в искусстве, ни в самой жизни.

Писарев «ругает» Катерину — «надо» ругать Писарева! Ибо Катерина — это народ, а, следовательно, Писарев — это клеветник и отступник. Правда, Писарев говорил, что, выступая против добролюбовской оценки Катерины, он лишь «защищает» идеи Добролюбова «против

его же собственных (то есть Добролюбова же.— *А. Л.*) увлечений»[1]. Но таких «тонкостей» Антонович не признавал.

Писаревская оценка Катерины Островского представилась Антоновичу клеветой на русский народ...

* * *

Итак, Писарев выступил за пересмотр классических принципов революционно-демократической идеологии, за поиски новой теории, новых взглядов на жизнь, нового подхода к действительности.

Антонович остановился на том, до чего «додумались», к чему пришли в свое время уже Чернышевский и Добролюбов.

Именно такова, если говорить кратко, суть дела и суть спора, вспыхнувшего между «Современником» и «Русским словом». Писаревская «ревизия» революционной теории «шестидесятников» в глазах Антоновича оказалась своего рода легкомысленным ренегатством, мальчишеским нигилизмом, святотатственным отступничеством, плодом зеленого высокомерия недоросля-выскочки.

Именно такова та коллизия, которая лежала в основе выступления Антоновича против статьи Писарева о добролюбовской оценке Катерины Островского. И именно эта коллизия определила ту степень накала страстей, которая столь ярко и своеобразно окрасила эмоциональный тон этой полемики вокруг героини Островского.

«Достоинство идеалов,— писал Антонович,— измеряется не тем, возможно или невозможно их осуществление в известную, данную минуту, а другими их качествами, то есть их естественностью, разумностью и справедливостью. Самый рациональнейший и справедливейший идеал может быть неосуществимой утопией при данных условиях действительности, не представляющей в себе решительно нисколько или весьма мало материалов, необходимых для осуществления идеала; но такая его неосуществимость,— продолжает Антонович,— ничего не говорит против его внутреннего достоинства, а свидетельствует только о неудовлетворительности и недостатках данной действительности, и в таком случае, по изложенной теории, не идеал должен смягчаться и делать уступ-

---

[1] Д. И. Писарев, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 2, стр. 366.

ки данной действительности, а, напротив, действительность должна изменяться и по возможности приближаться к идеалу»[1].

Иными словами, общество, по мнению Антоновича, еще не дозрело до осуществления революционно-демократических принципов, и если принципы эти никак не могут осуществиться в жизни — тем хуже для жизни. Мыслящим людям остается при таком понимании дела только одно — ждать, «хранить» принципы и веровать.

Революционные демократы были социалистами-утопистами, они свято верили в осуществимость своих идеалов. И потому звали за собой других. Но вот что же сказать о таком типе мышления, которое соединяет веру в идеалы с вполне достоверным знанием об их неосуществимости, и при всем том по-прежнему зовет других следовать этим идеалам, а усомнившихся в них клеймит отступниками? Может быть, этот тип мышления следовало бы определить как своеобразное социал-лицемерие? Не потому ли, к слову, и искренний пафос добролюбовской романтически страстной оценки Катерины у Антоновича сменяется крикливой риторикой?

«Блажен, кто верует,— замечал по этому поводу Писарев,— тепло тому на свете!»[2].

Как бы то ни было, но сам Антонович — веровал. Страстно. Исступленно. Не взирая ни на что. Вопреки всему. Всю жизнь... Он был своего рода романтиком догматизма. Он не замечал риторизма своих негодований.

И, может быть, даже не столько вина, сколько беда Антоновича заключалась в том, что он выступил в литературе не столько как наследник и последователь, сколько как эпигон Чернышевского и Добролюбова и, защищая идеи и идеалы своих великих предшественников, нередко упрощал и вульгаризировал их.

Человеку, претендовавшему на роль главного хранителя идейного наследия своих великих учителей, Писарев бросил в лицо страшные, но — увы — во многом справедливые слова. «У вас,— говорит он, обращаясь к Антоновичу,— нет самостоятельного миросозерцания... у вас нет ничего, кроме грошового самолюбия...»[3].

Вот это «грошовое самолюбие» и стало для Антонови-

---

[1] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, стр. 241.

[2] Д. И. Писарев, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 3, стр. 38.

[3] Там же, т. 4, 1956, стр. 382.

ча его истинной позицией —нравственной позицией — в подходе к любым общественным вопросам.

И постепенно от революционных устремлений былых времен у Антоновича «остается только пиетет перед великими шестидесятниками... За боевым полемическим задором со временем все меньше оставалось боевого литературного и политического содержания... Антонович не только не развивал дальше учения великих вождей революционной демократии применительно к новым условиям, а, напротив, со временем уступал одну позицию за другой. В ряде частных вопросов Антонович был более прав, чем Писарев... Однако перед лицом широких читательских кругов победителем вышел Писарев. И не только потому, что он был несравненно талантливее своего оппонента, а потому, что Писарев, при всех своих противоречиях, формулировал программу, которая шла навстречу революционным и социалистическим стремлениям русской демократии на *новом* этапе, а у Антоновича, кроме полемического рвения, ничего не осталось» [1].

Вот этот-то человек и объявил первым в истории русской литературно-критической мысли добролюбовскую оценку Островского святыней, данной людям от века и па века.

* * *

Антонович прожил долгую жизнь — почти восемь с половиной десятков лет, он умер уже после Великой Октябрьской социалистической революции. Он успел прочитать плехановские работы о Чернышевском и Добролюбове. Они ему не понравились. Его раздражала даже сама мысль о возможности критического отношения к его великим учителям.

Антонович действительно употребил все свое гражданское мужество, все силы души, весь разум для того, чтобы навсегда, «в любую погоду», остаться верным своим великим учителям. А человеком он, как говорится, «от природы» был незаурядным, задатки у него были отличные, да и мужества было достаточно.

После смерти Добролюбова и ареста Чернышевского в редакции «Современника» на Антоновича возлагались очень большие надежды. И отнюдь не без оснований.

---

[1] Л. А. Плоткин, Писарев и литературно-общественное движение шестидесятых годов, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 271, 272.

Г. З. Елисеев писал в своих воспоминаниях: «...первые статьи молодого Антоновича поставили его сразу подле Чернышевского, сделав его таким же alter ego Чернышевского в тяжелой и опасной полемике с враждебными философскими теориями, каким alter ego его был Добролюбов в области литературной критики и полемики... При подобной обстановке, чего нельзя было ожидать в будущем от даровитого Антоновича! Чернышевский, потративший много времени на то только, чтобы выйти на настоящую дорогу, имел основание сказать, что завидует Антоновичу, между прочим, потому, что чувствует, что он пойдет дальше его, опередит его. Это был некоторым образом аттестат зрелости, выданный Чернышевским Антоновичу, и Антонович сильно старался оправдать его» [1].

Но вот прошло время. Изменилась обстановка. В новых условиях продолжение и развитие революционного демократизма могло осуществиться только по-новому, с новых позиций.

Новые требования, потребности и задачи волновали теперь умы и души людей. На повестку дня истории встали иные общественные проблемы.

Все это отчетливо чувствовал Щедрин, которого Островский, кстати сказать, может быть не зря, часто с огромным уважением называл «пророком» [2], все это ощущал Некрасов, начинал понимать Герцен... Антоновичу все более казалось, что только он один «идет в ногу». Последователь превращался в эпигона.

Чернышевский в глухой ссылке, в почти полной общественной изоляции нашел-таки в себе силы, смелость критически пересмотреть некоторые из тех идей, истинность которых была к тому времени поставлена под сомнение развитием истории. Содержание «Пролога» свидетельствует о том, что мировоззренческая эволюция главы революционных демократов шла в основном и главном своем содержании в том же направлении, что и эволюция Щедрина, Некрасова, Герцена... Между тем из редкой подворотни (и даже из «вполне приличных домов»!) в то время не неслись вопли об «измене» Щедрина традициям Чернышевского, о «предательстве», «отступничестве» Некрасова... Может быть, и сам Чернышевский «сча-

---

[1] Г. З. Елисеев, Воспоминания. — См. сб. «Шестидесятые годы», М.—Л., «Academia», 1933, стр. 269, 270.

[2] Л. Новский, Воспоминания об А. Н. Островском. — См. в сб. «А. Н. Островский в воспоминаниях современников», стр. 293.

стливо» избежал нареканий в «измене» самому себе лишь в силу, так сказать, не совсем зависевших от него обстоятельств...

Эпигон стал правовернее своего учителя. Правоверность эпигона стала превращаться в форму скрытого (как правило, и для самого эпигона) отступничества от великих традиций...

Как известно, всякая добродетель, продолженная до бесконечности, обращается в конце концов в свою полную противоположность. Так учит диалектика. Верность, продолженная до бесконечности, обратилась в измену... И, как писал Ф. Энгельс, «превращение в свою противоположность, это достижение в конечном счете такого пункта, который полярно противоположен исходному, составляет естественно неизбежную судьбу всех исторических движений, участники которых имеют смутное представление о причинах и условиях их существования и поэтому ставят перед ними чисто иллюзорные цели. «Ирония истории» неумолимо вносит здесь свои поправки» [1].

Антонович воевал с Писаревым, подозрительно косился на Щедрина, открыто выступал против Некрасова: все эти люди раздумывали над уроками 1861—1863 годов, и этого одного было уже достаточно, чтобы Антонович их заподозрил в готовности к измене.

Исторически обусловленные изменения революционно-демократической идеологии Антонович воспринимал как явление морального порядка. Ему оказалась органически чуждой та мысль, что «всякое развитие,— как писал К. Маркс,— независимо от его содержания, можно представить как ряд различных ступеней развития, связанных друг с другом таким образом, что одна является *отрицанием* другой... Ни в одной области не может происходить развитие, не отрицающее своих прежних форм существования. На языке же морали, — замечает К. Маркс,— *отрицать* — значит *отрекаться»*. (Кстати сказать, все это написано К. Марксом в защиту... Ф. Энгельса от некоего К. Гейнцена, все тупоумное «постоянство» которого оказалось не в состоянии сколько-нибудь прочно удержать его имя в истории общественной мысли!)

«*Отречение*! Этим словечком критизирующий филистер может заклеймить любое развитие, ничего не смысля в нем; свою неспособную к развитию недоразвитость он может в противовес этому торжественно выставлять

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» в 2-х томах, т. 1, стр. 332.

как моральую незапятнанность»[1]. Так, заключает К. Маркс, «волшебная палочка филистерской критики превращает интеллектуальный минус в моральный плюс» [2].

Интеллектуальная деградация Антоновича, его идейное эпигонство являлись действительной причиной того вызывающего высокомерия, того «грошового самолюбия», той прямолинейной нетерпимости, которые все более становились стилем его литературно-критических и прочих выступлений.

Критика Антоновича, вспоминает Г. З. Елисеев, все более становилась «похожа не столько на литературную статью, сколько на судебный доклад» [3].

Добролюбов писал в свое время с неприязнью о людях, которые «критике дают совершенно приказное и полицейское значение», которые «совершенно серьезно принимают пошлую метафору, что критика есть трибунал, пред которой авторы являются в качестве подсудимых!» Добролюбов спрашивал: «...как же не видеть разницы между критиком и судьею? В суд тянут людей по подозрению в проступке или преступлении, и дело судьи решить, прав или виновен обвиненный; а писатель разве обвиняется в чем-нибудь, когда подвергается критике? Кажется,— мрачно иронизирует Добролюбов,— те времена, когда занятие книжным делом считалось ересью и преступлением, давно уже прошли. Критик говорит свое мнение, нравится или не нравится ему вещь; и так как предполагается, что он не пустозвон, а человек рассудительный, то он и старается представить резоны, почему он считает одно хорошим, а другое дурным. Он не считает своего мнения решительным приговором, обязательным для всех; если уж брать сравнения из юридической сферы,— заключает Добролюбов,— то он скорее адвокат, нежели судья» [4].

Все это сказано великим критиком — революционером и демократом,— кажется, как бы в прямое назидание своим «последователям». Но для Антоновича история русской общественной мысли приберегла в данном случае одну из наиболее ироничных своих улыбок: цитата, которую мы только что здесь привели, взята нами из статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве»... Что ж,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 296, 297.
[2] Там же, стр. 296.
[3] Сб. «Шестидесятые годы», стр. 274.
[4] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 155.

с известной даже последовательностью для защиты своего учителя эпигон прибегает как раз к тем самым методам, которые его великий учитель столь решительно и гневно отвергал!

Когда критика принимает характер обязательной инструкции, регламента, это означает лишь то, что такая критика не имеет силы быть убедительной, не имеет силы доказывать и убеждать, и тогда ей приходится декретировать.

Высокомерие Антоновича, в частности его идейное высокомерие, «грошовое самолюбие» эпигона, несущего заветы предшественников, как эполеты на ватных плечах, было формой его общественного отщепенства, идейной изолированности, это было «сердитое бессилие»...

«Итак,— начинает Антонович одну из своих статей, опубликованную в «Современнике» в 1863 году,— я снова вступаю в храм литературы, или, говоря проще, выхожу на базар литературной суеты; безотрадным холодом повеяло на меня в этом храме, и чувство одиночества я ощутил среди литературного базара» [1].

И вот, «утвердившись на старом наблюдательном посте и приютившись на прежнем месте» [2], Антонович окидывает подозрительным оком ряды русской литературы, шеренги русских литераторов: где еще притаилась измена, кто еще допустил отступление от «принципов», кого осудить и распечь?

Антонович успел распечь едва ли не всех наиболее крупных русских писателей того времени.

По мнению воинственного критика, Тургенев — это прежде всего беспринципный политикан, по своим истинным взглядам стоящий где-то рядом с Катковым и только рядящийся в одежды показного народолюбия.

Антонович нимало не смущался тем обстоятельством, что в свое время творчество этого писателя совсем по-другому оценивалось и Чернышевским и Добролюбовым.

В глазах Антоновича Тургенев — «главный представитель и служитель чистого искусства для искусства», и потому, в частности, как говорит критик, «мы отрицаем... ваше искусство, вашу позицию, г. Тургенев...» [3].

Что же после этого говорить о «каком-то там» Достоевском! Мракобес, да и только... Была б на то воля

---

[1] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, стр. 94, 95.

[2] Там же, стр. 95.

[3] Там же, стр. 41.

критика... Плохо бы, ох как плохо, было бы тогда Достоевскому!

За Антоновичем, как писал в свое время еще В. Евгеньев-Максимов, «числится еще один грех... Мы имеем в виду его знаменитую брошюру против Некрасова... В ней,— пишет В. Евгеньев-Максимов,— Антонович выступил с тягчайшими обвинениями по адресу Некрасова и как человека и как журналиста, утверждая, что в своей журнальной деятельности он неизменно руководствовался самыми низменными побуждениями, а прежде всего стремлением к наживе... Не ставя своею целью характеристику Некрасова как поэта, Антонович, однако, пытался доказать в своей брошюре, что и в области поэтического творчества Некрасов — такой же корыстный лицемер, как и в области журнальной деятельности» [1].

Мы сознательно изложили весь этот скандальный «инцидент» со слов исследователя, достаточно примирительно настроенного к разного рода «странностям» и «крайностям» Антоновича.

Итак, Тургенев или Достоевский — это представители «искусства для искусства», Некрасов — «поэт дидактический»... Не очень-то, в самом деле, все это похоже на то, что в свое время говорили об этих же художниках великие учителя Антоновича!

Да и как, действительно, все подобные оценки примирить с принципами «реальной критики», и примиримы ли они вообще с этими принципами?

Нет. Совершенно очевидно, что Антонович выступает уже с иных методологических позиций, имеющих мало общего с позицией тех людей, в верности идеям которых он ежеминутно клянется...

А впрочем, можно ли это утверждать со всей определенностью? Не слишком ли все-таки мы отдаляем Антоновича от эстетики и критики истинных революционеров 60-х годов? Неужели же и в самом деле между Антоновичем, с одной стороны, и Чернышевским и Добролюбовым — с другой, нет ровным счетом ничего общего?

* * *

Наверное, проще всего было бы остановиться на подобном предположении: Антонович-де никак не связан с Чернышевским и Добролюбовым, и никогда, мол, он и не был никаким соратником и учеником великих рево-

---

[1] Сб. «Шестидесятые годы», стр. 21, 22.

люционеров. Так рассудить было бы проще всего и в известном смысле даже и спокойнее всего.

Но, мы уже говорили об этом, связь между лидерами революционной демократии 60-х годов и Антоновичем существует. И не только, так сказать, узкобиографическая — такая-то связь может, как хорошо известно, существовать и между людьми, смысл деятельности которых и совершенно различен. Ну мало ли кто начинал свою деятельность как друг и соратник истинно великих людей, а продолжал ее уже на совершенно иных, если можно так выразиться, началах!

Связь между взглядами Антоновича и идеями великих шестидесятников несколько иного рода. Суть и характер этой связи с его стороны определяются природой такого любопытного явления общественной жизни, как идейное эпигонство.

Вообще эпигонство как общественно значимая проблема чаще всего возникает в кризисные исторические моменты, периоды коренных сдвигов в идеологической и политической жизни народов, когда прежние теории и верования вдруг отходят в прошлое, обнаруживая свою иллюзорность. Тогда-то, как правило, и происходит тот «раскол» среди передовых людей общества, при котором одна их часть идет на пересмотр некоторых принципов господствовавших ранее и казавшихся непогрешимыми идеологических систем, а другая, занимая позицию своеобразной идеологической инерции, тщится доказать их абсолютную идеологическую универсальность.

В итоге ранее господствовавшее учение подвергается пересмотру в любом случае. Но в первом — сознательно, а во втором — со стихийной неизбежностью.

В первом случае открывается, таким образом, определенная возможность для известного прогресса и действительного продолжения жизнеспособных начал прежнего учения, во втором — прежнее учение, лишаясь конкретно-исторического смысла, превращается в нечто риторическое, в пустую и чисто «словесную» оболочку.

«Раскол в нигилистах», происшедший в России после поражения в стране освободительного движения в период первой революционной ситуации, не мог не привести к тому, что проблема революционного эпигонства оказалась в сознании передовой части тогдашнего русского общества одной из самых центральных проблем всей духовной жизни. Кто истинный продолжатель и последователь Чернышевского и Добролюбова, а кто их эпигон — по

существу, именно этот вопрос явился настоящим стержнем и тех споров, которые разгорелись между Антоновичем и Писаревым по поводу Катерины Островского, которые нарастали в самом «Современнике» (между Антоновичем, с одной стороны, и Щедриным — с другой, а до некоторой степени и между Антоновичем и Некрасовым).

Пытаясь вернуть своим оппонентам из «Русского слова» обвинение в эпигонстве, Антонович писал в программной статье «Лжереалисты» (так он именовал «писаревцев») в 1865 году: «Правду говорят, что нелепые защитники и истолкователи какого-нибудь дела или учения своей неловкой защитой и своими неразумными перетолкованиями иногда наносят этому делу или учению гораздо больше вреда, чем ожесточенные противники его своими нападениями. И это как нельзя более естественно.

Уже если защитник приводит в пользу своего дела и учения только вздорные или нелепые доводы, то это прямо дает повод думать, что других резонов и нет, что самое дело или учение вздорно, что на него и нападать не стоит, что оно и без нападений падет само собою. Один из приемов, употребляемых иногда при опровержении какого-нибудь учения, состоит в том, чтобы довести это учение до абсурда, показать, что из него вытекают нелепые выводы. Чего же лучше для противника, если такое доведение до абсурда делают сами защитники и поклонники этого учения, если они сами свое учение представляют в нелепом виде, сами разукрашивают его множеством бессмыслиц. Тогда противник торжествует, и учение, в сущности основательное и разумное, может компрометироваться и унижаться единственно только вследствие бестолковости некоторых из его последователей. Эта истина общеизвестна и давно запечатлена стереотипными выражениями: «медвежья услуга», «избави бог от друзей, а с врагами справиться можно», «заставь дурака богу молиться, а он только лоб себе расшибет» и т. п.»[1]

Но и историческая вина и личная трагедия Антоновича заключается в том как раз, что все сказанное им тут по справедливости относится прежде всего именно к нему самому.

---

[1] М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, стр. 243.

Конечно, некоторые стороны эстетического учения Чернышевского, некоторые тенденции литературно-критической деятельности Добролюбова Антонович отстаивал и пропагандировал. Но при всем том в его интерпретации мысли Чернышевского и Добролюбова в общем и главном неизменно искажались. На первый план Антоновичем были выдвинуты как раз наиболее слабые, наименее, в силу тех или иных причин, разработанные стороны революционно-демократической эстетики и критики.

Известно, к примеру, что Чернышевский, скажем, в силу определенных исторических причин, главное свое внимание обращал почти всегда на задачу «эстетической реабилитации действительности», подчеркивая тем самым первичность бытия и вторичность его «воспроизведения» искусством. Эта идея революционно-демократической эстетики, легшая в основу и разработанной Добролюбовым теории «реальной критики», имела исключительное прогрессивное значение и для дальнейших судеб искусства, все более утверждавшегося на позициях реалистического отображения жизни, и, конечно, для судеб эстетики и литературной критики. Но где ж роза без шипов растет? Как справедливо было некогда замечено, у натур цельных, органичных недостатки часто оказываются продолжением достоинств характера. В известном смысле это, наверное, можно отнести и к некоторым теориям.

В силу указанного своеобразия эстетическая теория и литературно-критическая практика Чернышевского и Добролюбова не были, таким образом, лишены некоторой односторонности, поскольку проблема специфической сущности, творческой природы самого искусства не выдвигались тогдашними обстоятельствами духовного развития общества как наиболее острые из всех возможных.

Это своеобразие революционно-демократической эстетики и критики, наиболее ярко проявившееся именно, кстати сказать, у Чернышевского, не раз уже отмечалось нашими современными исследователями [1].

У Антоновича недооценка специфики искусства, свойственная его великим учителям, превращается, как мы

---

[1] См.: М. Зельдович, Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и проблемы русской литературы 50-х годов. — Журн. «Русская литература», 1961, № 2; З. В. Смирнова, Вопросы художественного творчества в эстетике революционных демократов, М., Соцэкгиз, 1958, стр. 45; М. С. Каган, Эстетические учения Н. Г. Чернышевского, М.—Л., «Искусство», 1958, стр. 130 и др.

видели выше, в принципиальное игнорирование этой специфики, приводит к отождествлению искусства с публицистикой, к отказу от анализа его художественной природы, к полному пренебрежению творческим своеобразием данного художника, данного произведения искусства. Иными словами, у Антоновича недооценка специфики искусства превращается в некий принципиальный антиэстетизм его эстетической теории. Таким образом, эта теория оказывается в действительности прямо направленной против самого искусства. Вслед за ней идет и литературно-критическая практика Антоновича.

Отношение Антоновича к творчеству Островского в полемике этого критика с Писаревым — наглядный тому пример.

* * *

Собственно говоря, Островский-художник ни в малой мере не интересует Антоновича. Для него Островский — повод и некая площадка для критики другого критика. И только.

Вместе с тем выясняется, что и вся проблема, возникшая в результате выступления Писарева по поводу добролюбовской оценки Катерины, исключительно проста.

Все дело, по мнению Антоновича, в том, что «Русскому слову» пришла в голову соблазнительная мысль сбить Добролюбова с пьедестала и самому как-нибудь вскарабкаться на вакантный пьедестал. Задавшись этой мыслью, г. Писарев решился исправлять Добролюбова... и разоблачать его ошибки, к которым он причисляет одну из самых лучших и самых глубокомысленнейших статей его «Луч света в темном царстве», написанную по поводу «Грозы» г. Островского. Эту-то поучительную, глубоко прочувствованную и продуманную статью г. Писарев силится залить мутною водою своих фраз и общих мест» [1].

Вот и все. Дело совершенно ясное. В основе этого дела лежит и все содержание, весь смысл его исчерпывает «злоумышление» этого самого «г. Писарева», его злая воля. Был бы этот самый «г. Писарев» порядочным человеком — и ничего бы не произошло...

«Известно,—писал некогда Карл Маркс,—что существует такая психология, которая объясняет великое мел-

---

[1] М. А. Антонович, Промахи. — См. сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 361.

кими причинами; исходя из верной догадки, что все то, за что человек борется, связано с его интересом, эта психология приходит к неверному заключению, что существуют только «мелкие» интересы, только интересы неизменного себялюбия». В этом случае, замечает далее Карл Маркс, «считается признаком большой проницательности все видеть наскозь и за проносящейся вереницей идей и фактов усматривать ничтожных, завистливых, интригующих людишек, которые, дергая за ниточки, приводят в движение весь мир». Впрочем, замечает далее Карл Маркс, «с другой стороны, также известно, что если слишком глубоко заглядывают в кружку, то ударяются о нее *своей собственной головой;* в таком случае знание людей и света у этих мудрецов есть прежде всего — в мистифицированном виде — удар по собственной голове» [1].

Психологию того типа, о которой он говорит, Карл Маркс постоянно связывает с филистерским отношением к жизни.

Характеризуя деятеля, наделенного указанного сорта психологией, он замечает: «Его истинный талант заключается в способности низводить все, чего бы он ни коснулся, до своих собственных карликовых размеров, сводить весь внешний мир к безгранично малому масштабу и превращать его в вульгарный микрокосм своего собственного изобретения. Его врожденная способность умалять великое может быть превзойдена только его редким умением выдавать ничтожное за великое» [2].

Чтобы не выходить за рамки истории русской общественной мысли, вспомним в этой связи хотя бы о той традиции, которая, без сомнения, связывает тут Антоновича с Шулятиковым и другими ультралевыми вульгаризаторами марксизма...

Но это — к слову.

А как же все-таки, согласно Антоновичу, обстоит дело с Катериной? С Катериной и тем развенчанием ее, с которым выступил Писарев, отмечая интеллектуальный примитивизм и нравственную невоспитанность, «темноту» этой героини Островского, тем не менее способной, по мнению Добролюбова, явиться «лучом света в темном царстве»?

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» в 2-х томах, т. 2, стр. 400.

[2] Там же, стр. 229.

И в этом случае Антонович ухватывается, конечно, за «самое слабое звено» во всей цепи добролюбовской аргументации.

«Протест Катерины,— пишет Антонович, отталкиваясь от добролюбовской статьи,— был такого рода, что для него не требовалось ни развитие ума, ни знание естественных наук и Бокля, ни понимание электричества, ни свобода от предрассудков или чтение статей г. Писарева; это был протест непосредственный, так сказать, инстинктивный, протест цельной нормальной натуры в ее первобытном виде, как она вышла сама собою без всяких посредств искусственного воспитания» [1].

Все дело, оказывается, в «натуре» — в «нормальной натуре», в инстинктивном и неиспорченном воспитанием влечении этой натуры к свободе, к свету...

Вспомним в этой связи еще раз, что говорил по поводу такого рода рассуждений о революционных «инстинктах» русских простолюдинов, русского народа той поры Фридрих Энгельс.

Да, действительно, и Добролюбов писал о «влечении натуры» как основной движущей силе в характере Катерины. «Она странная (Катерина.— *А. Л.*), сумасбродная, с точки зрения окружающих; но это,— говорит Добролюбов,— потому, что она никак не может принять в себя их воззрений и наклонностей. Она берет от них материалы, потому что иначе взять их неоткуда; но не берет выводов, а ищет их сама, и часто приходит вовсе не к тому, на чем успокаиваются они. Подобное отношение к внешним впечатлениям мы замечаем,— оговаривается Добролюбов,— и в другой среде, в людях, по своему воспитанию привыкших к отвлеченным рассуждениям и умеющих анализировать свои чувства. Вся разница в том, что у Катерины, как личности непосредственной, живой, все делается по влечению натуры, без отчетливого сознания, а у людей развитых теоретически и сильных умом — главную роль играет логика и анализ. Сильные умы именно и отличаются той внутренней силой, которая дает им возможность не поддаваться готовым воззрениям и системам, а самим создавать свои взгляды и выводы, на основании живых впечатлений. Они ничего не отвергают сначала, но ни на чем и не останавливаются, а только все принимают к сведению и перерабатывают по-своему. Аналогические результаты представляет

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 363.

нам и Катерина, хотя она и не резонирует и даже не понимает сама своих ощущений, а водится прямо натурою...» [1]. Добролюбов пишет о Катерине-подростке: «Бедная девочка, не получившая широкого теоретического образования, не знающая всего, что на свете делается, не понимающая хорошенько даже своих собственных потребностей, не может, разумеется, дать себе отчета в том, что ей нужно...» [2]. Взрослая Катерина мало чем или даже просто ничем не отличается в этом отношении от Катерины-подростка. И тем не менее Добролюбов считает, что именно Катерина — это [«истинная] сила [характера, на которую во всяком случае можно положиться», что именно Катерина — это «высота], до которой доходит [наша] народная жизнь в своем развитии, но до которой в литературе нашей умели подниматься весьма немногие, и никто не умел на ней так хорошо держаться, как Островский». Ибо, согласно Добролюбову, поведение Катерины «естественно», «ее поступки находятся в гармонии с ее натурой, они для нее естественны, необходимы, она не может от них отказаться, хотя бы это имело самые гибельные последствия.

[Претендованные] в других творениях нашей литературы, сильные характеры похожи на фонтанчики, бьющие довольно красиво и бойко, но зависящие в своих проявлениях от постороннего механизма, подведенного к ним; Катерина,— заключает свою мысль критик,— напротив, может быть уподоблена многоводной реке: она течет, как требует ее природное свойство...» [3].

Нет, Антонович не «просто повторил» некоторые аргументы Добролюбова в защиту Катерины. Он по-своему, на свой лад «развил» Добролюбова.

Можно говорить об известной антропологической абстрактности добролюбовских рассуждений по поводу «естественных влечений» и «революционных инстинктов» русских простолюдинов. Можно указать на определенную идеализацию Добролюбовым стихийного порыва Катерины. Следует, наконец, по-видимому, сказать в данном случае и об известной недооценке Добролюбовым роли революционной теории в освободительном движении масс, роли культурного уровня самих этих масс и т. д. Но ни о каком противопоставлении «темной» Катерины свету

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 261.
[2] Там же, стр. 262.
[3] Там же, стр. 270, 171.

знания и понимания тут и речи, как видим, не идет. Да это было бы и очень странно в устах просветителя и революционера.

Антонович же доводит антропологически абстрактный взгляд Добролюбова на «естественные стремления здоровой натуры» простого человека до своеобразного панегирика первозданной «неиспорченности» этого самого «простого человека», до панегирика интеллектуальной косности, «темноте» — до антиинтеллигентщины, если можно так выразиться, до антиинтеллектуализма, в конце концов.

«И вообще, г. Писарев,— поучает Антонович молодого критика,—знайте навсегда, что люди простые, с неразвитым умом, не знающие ни Бокля, ни электричества, так же сильно и болезненно чувствуют гнет семейного и всякого самодурства и так же способны протестовать против него, как и те развитые умы, которые постоянно бредят о Бокле, стоят выше всяких предрассудков и знают естественные науки; они, может быть, даже сильнее последних чувствуют и протестуют, потому что последние часто ограничивают свой протест только фразами, а когда дело дойдет до дела, то они и на попятный двор...» [1].

Так зачем же после всего сказанного стремиться к культуре, к образованию, к знанию? Это ведь, пожалуй, даже и опасно для дела революции? Естественный порыв. стихийное влечение темных натур надежнее!

Под пером Антоновича Катерина неожиданно оказывается олицетворением доблестей в известном смысле посконного свойства, олицетворением неких сермяжных добродетелей, олицетворением патриархальных ценностей.

«Патриархальная семья,— пишет Антонович, споря с Писаревым,— не так развита и не так светла, как непатриархальная, но зато и протест ее не блестящ и не учен; член непатриархальной семьи протестует на основании Бокля или ваших статей, а член патриархальной — на основании собственных соображений и чувств, на основании какого-нибудь Кулигина или Варвары» [2].

Так Антонович приходит к тому, от чего сам Островский к этому времени ушел уже довольно далеко. Так Антонович ратует в творчестве Островского за те тенденции, которые вызывали в свое время такой решительный

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 365.
[2] Там же, стр. 367.

протест Чернышевского... Так создается новая Катерина — «Катерина Антоновича», хотя сам Антонович выдает ее за «Катерину Добролюбова».

И так вновь, в который уже раз, верность традициям, продолженная почти до бесконечности, обращается в измену...

Вот, собственно, и все, что имел сказать Антонович «об Островском» или по поводу его. Мало? Но зато знаменательно и многообещающе.

Заканчивая выступление, Антонович говорит следующее: «Таким образом, вся эта фанфаронада г. Писарева, в сущности, очень жалка. Оказывается, что он не понял Добролюбова, перетолковал его мысль и на основании своего непонимания обличил его в небывалых ошибках и в несуществующих противоречиях... После этого не смешно ли, не жалко ли видеть, как г. Писарев почти в каждой своей статье свысока и с покровительственным тоном относится к Добролюбову, третируя его человеком отсталым во многом, и в особенности как он великодушничает перед ним и показывает свою милость: *«...Не осуждая их* (Белинского и Добролюбова.— *А. Л.*) *надо видеть их ошибки и прокладывать новые пути в тех местах, где старые тропинки уклоняются в глушь и болото»* (выделено мною.— *А. Л.*). Это великодушие и это прокладывание новых путей истинно комичны,— комментирует Антонович Писарева,— так как прощаемая здесь ошибка есть непростительное непонимание самого великодушествующего критика и новый путь есть еще большая глушь и такое же,— странным образом проговаривается Антонович,— болото» [1].

Эта оговорочка «дорогого стоит», выражаясь словами Островского. Но тут же Антонович вновь обретает менторский тон: «Теперь обращаемся к вам, несчастные юноши, доверяющие на слово «Русскому слову»: не доверяйте вы заносчивым, но нерассудительным фразерам, вводящим вас в заблуждение...» [2].

Наконец, следует классическая концовка: «...мы считаем нужным оговориться, что мы осуждаем г. Писарева не за то, что он критикует Добролюбова, которого мы не считаем непогрешимым и стоящим выше всякой критики, а за то, что он *нелепо* критикует его; и у Добролюбова могли быть ошибки, но то, что г. Писарев считает ошиб-

---

[1] Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 367, 368.

[2] Там же, стр. 368.

кой у него, вовсе не есть ошибка и только по непониманию показалось ему ошибкой»[1].

Нет, что там ни говорите, а способный все-таки был человек этот самый Антонович!

* * *

Писарев отвечал Антоновичу.

Писарев ловил Антоновича на элементарной недобросовестности в полемике, на передержках, сдержанно указал на вопиющую грубость своего оппонента, признал свою собственную несдержанность в выражениях в былых своих выступлениях по поводу статей Антоновича, посожалел по поводу самого факта столь резкой полемики между такими журналами, как его собственный и «Современник», и заключил свою статью так: «Я не намерен превращать критический отдел «Русского слова» в исследование о печальных пороках г. Антоновича. Ответить ему *один раз* было необходимо, чтобы показать публике размеры его недобросовестности и непонятливости. Но отвечать *всякий раз* было бы недобросовестно в отношении к читателям. Поэтому я обещаю им не говорить печатно с г. Антоновичем ни одного слова в течение целого года...»[2].

Статья Писарева, из которой взята приведенная тут цитата, оказалась вообще последним выступлением в той напряженной полемике, которая не стихала между «Современником» и «Русским словом» в течение почти двух лет. «Статья «Посмотрим!», — читаем мы в комментариях к соответствующему тому сочинений Писарева, включающему указанную статью критика, — явилась как бы своеобразным итогом длительной полемики между «Русским словом» и «Современником». Этой статьей Писарева и закончилась полемика. Ответов на нее в последующих книжках «Современника»... не появилось»[3].

Последнее слово в споре осталось за Писаревым[4].

---

[1] «Сб. «А. Н. Островский в русской критике», стр. 369.

[2] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 497.

[3] Там же, стр. 558.

[4] А вот составители «второго, дополненного» издания сборника «А. Н. Островский в русской критике» (М., 1953) не согласны ни с Писаревым ни с историей русской критики. Они дополнили указанное издание статьей Антоновича по поводу писаревской критики «Катерины Добролюбова», но ответ Писарева на данное выступление Антоновича, по каким-то соображениям не включили. Более того, в предисловии к сборнику выступлению Антоновича оказана самая решительная поддержка.

Но все-таки не столько Антонович волновал в этом случае Писарева.

В статье «Посмотрим!» Писарев вновь обращается к добролюбовской интерпретации Катерины Островского. При этом он мало говорит о самой Катерине. Однако, если Антонович, даже в тех случаях, когда он, по видимости, и ведет речь о героине Островского, именно о ней-то и не говорит по существу ничего ровным счетом, Писарев, говоря, по видимости, о вещах достаточно отвлеченных, сказал и о Катерине нечто существенное для дальнейших возможных размышлений по поводу смысла этого образа и его воздействия на развитие русской общественной мысли.

Основная мысль Добролюбова, говорит Писарев, завершая свой анализ добролюбовского разбора «Грозы», заключается в том, что «нам нужен в настоящее время *«русский сильный характер»*. Я полагаю,— замечает Писарев по этому поводу,— что это мнение совершенно ошибочно. Сильных характеров у нас всегда было много, и они до сих пор существуют у нас в большом изобилии. Чтобы поддержать эту мысль, которая многим, если не всем, читателям покажется парадоксом, я не буду ссылаться на отдельные исторические примеры; я просто разверну перед вами карту европейской и азиатской России и укажу вам на *всю нашу историю,* как на самое красноречивое выражение нашего колоссального, железного характера. Существенный смысл всей нашей истории заключается в постоянной, хронической, исполинской колонизации, расчистке и разработке земель от Балтийского моря до Тихого океана. Энергия и терпение теперешних американских пионеров совершенно ничтожны в сравнении с терпением и энергией наших колонизаторов, ничтожны именно потому, что американец,— говорит Писарев,— идет на борьбу с природой, вооруженный всеми пособиями науки и техники, а наш мужик шел и даже идет до сих пор только что не с голыми руками. Чего недостает со стороны знания и технической сноровки, то, очевидно, может и должно быть дополнено только упорством, мозолистым трудом и сносливостью, то есть именно силою и энергиею характера. Чего другого, а железной воли и ультраослиного терпения у нас во всякое время было довольно. В каждом учебном заведении, в каждом казенном присутственном месте, в каждой рабочей артели, в каждом полку, в каждом остроге — вы найдете десятки, если не сотни желез-

ных характеров, которых упорство в принятом решении не победите ни лаской, ни палкой. Всякий согласится,— продолжает свою мысль Писарев,— что Молчалин есть тип; но неужели же вы не видите, что Молчалин — железный характер? Молчалин сказал себе: «я хочу составить карьеру» — и пошел по той дороге, которая ведет к степеням известным; пошел и уже не своротит ни вправо, ни влево; умирай его мать в стороне от дороги, зови его любимая женщина в соседнюю рощу, плюй ему весь свет в глаза, чтобы остановить его движение,— он все будет идти и дойдет — одинокий, оплеванный измученный,— но дойдет. И это, по-вашему, не сила характера? Да если бы каждый из наших прогрессистов был Молчалиным по силе характера, то... то... то лучшего ничего и желать было бы невозможно.— Вы скажете, что у Молчалина мелкая, низкая и даже глупая цель. Да ведь это уже совсем другой вопрос. Цель жизни выбирается не характером, а умом; и выбор, удачный, или неудачный, обусловливается тем умственным развитием и теми знаниями, которыми обладает человек в то время, когда ему приходится выбирать... Наша общественная или народная жизнь нуждается совсем не в сильных характерах, которых у нее за глаза довольно, а только и исключительно в одной *сознательности*... Посмотрите,— замечает в заключение Писарев,— например, на первую французскую революцию: энергии, героизма, любви к отечеству и всяких других добродетелей было истрачено столько, что их хватило бы на освобождение всех народов земного шара; а между тем движение завершилось военным деспотизмом и позорной реставрацией именно оттого, что не нашлось в запасе положительных знаний, без которых и самый гениальный организатор всегда потерпит полнейшую неудачу. Итак, нам необходимы исключительно люди знания, т. е. знания должны быть усвоены теми железными характерами, которыми переполнена наша народная жизнь» [1].

Да, конечно, точка зрения Писарева очень отдает идеалистическим представлением о движущих силах общественного развития. Да, конечно, Писарев весьма и весьма переоценивает роль просвещения, роль идей в ходе исторического прогресса. Все это так. И с этих позиций, закрыв глаза на некоторые оттенки и некоторые

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 460—462.

аспекты писаревской мысли, раскритиковать его ровным счетом ничего не стоит. Только ведь — помните! — «иной и в заблуждениях своих,— как говорил Плеханов,— обнаруживает больший ум» и т. д.

Мы привели эту большую выдержку из статьи Писарева по той причине, что мысль, выраженная в ней, имеет принципиальное значение и для объяснения позиции самого Писарева в его споре (не с Антоновичем уже!) с Добролюбовым и для уяснения его взгляда на тот тип русского национального характера, который действительно — и Писарев это ни в малой мере не оспаривает — очень верно представлен в Катерине Островского.

Повторим: точка зрения, позиция Писарева очень во многом уязвимы, как весьма легко это нынче понять. В позитивной своей части эта точка зрения и эта позиция не располагают, по-видимому, какими-либо принципиальными преимуществами в сравнении с точкой зрения и позицией Добролюбова. Это все так. Но история не требует стопроцентной непогрешимости от тех своих героев, которые обнаруживают какие-либо погрешности в мыслях и действиях иных ее героев.

И разве в том предпочтении силы характера сознательности, тенденция к которой может быть отмечена у Добролюбова в его анализе «Грозы», не звучит знакомый уже нам и столь свойственный революционерам-шестидесятникам вообще мотив идеализации стихийного порыва и «естественно-инстинктивных» влечений «нормальной человеческой натуры»? Разве с этой точки зрения критика Писаревым добролюбовской оценки Катерины объективно совершенно бьет мимо цели?

...Кстати сказать, Писарев прав, как видно, еще в одном: понятие «сильного характера» само по себе не является еще понятием, как мы бы теперь сказали, социально детерминированным. «Сильный характер» сам по себе — это еще ни «хорошо», ни «плохо». Надо еще знать, куда именно, к какой цели направлена эта сила — в этом все, в конце концов, дело.

«Сильный характер» может быть утилизирован самыми различными, в том числе и прямо противоположными, общественно-политическими потребностями и надобностями. Скажем, «сильный характер» безусловно пригодится для стихийного бунта — «бессмысленного и беспощадного» и для подавления этого бунта, еще более жестокого, нежели сам бунт.

В общем же и целом, как говорится, «сильный», но политически и нравственно не воспитанный характер — дело тяжкое и часто — страшное.

С этой точки зрения образ Катерины содержит, думается, урок, которого, естественно, мог и не предвидеть Добролюбов, но мимо которого уже не мог пройти Писарев: поражение революционной демократии 60-х годов ко времени Писарева было свершившимся фактом, масса русских «простолюдинов» оказалась и в этом случае не на высоте задач, поставленных тогда перед страной историей и так или иначе осознанных в ту пору лидерами революционных демократов, лидерами мужицкой демократии.

Исступление инстинктивного порыва — не метод решения социально-исторических проблем. И в идеализации подобного «прогрессивного» исступления (свойственной без сомнения Антоновичу) есть всегда нечто глубоко реакционное.

Политики, говорил Грамши, не имеющие «точно сформулированных программ», работают лишь «на чужого дядю» и тем самым представляют собой необходимые «ферменты восстания, которые наверняка,— как подчеркивал замечательный мыслитель нашего времени,— будет монополизировано самыми реакционными элементами...» [1].

Но к чести Писарева надо сказать, что он не противопоставляет в данном случае «сознательность» «силе характера», что было бы, конечно, весьма существенной ошибкой.

Отказываясь видеть в Катерине Островского высший — из всех возможных — тип национального характера того времени, он не выдвигает на ее место какого-либо рефлексирующего тургеневского героя вроде Лаврецкого, или «Н. Н.» из «Аси», или даже Инсарова. Он берет тут тургеневского же Базарова.

«...Читатель помнит, конечно,— говорит Писарев,— что... я с некоторою укоризною пожелал нашим прогрессистам молчалинской силы характера. Выражая это желание, я, стало быть, признавал тот факт, что нашим прогрессистам действительно недостает характера. Да, я признаю этот факт и считаю его непоправимым относительно тех прогрессистов, которые «дела себе исполинского ищут,

[1] Антонио Грамши, Избранные произведения в 3-х томах, т. 3, М., Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 406.

благо, наследство богатых отцов их избавляет от тяжких трудов». Характер закаляется трудом, и кто никогда не добывал себе собственным трудом насущного пропитания, тот в большей части случаев остается навсегда слабым, вялым и бесхарактерным человеком. Это значит,— добавляет Писарев,— что *вся наша надежда покоится на тех людях, которые сами себя кормят* (выделено мной.— *А. Л.*) и из которых,— завершает свою мысль Писарев,— действительно сформировались первые и постоянно формируются новые представители базаровского типа. Представив эти размышления на суд читателя, я замечу, наконец, что с основным смыслом моих идей согласился даже и «Современник»... Тип, решающий общественную задачу, воплощен самым блестящим и самым глубоким мыслителем «Современника», г. Чернышевским, в личности Рахметова... а на кого же Рахметов больше похож — на Базарова или на Катерину?»[1].

* * *

Завершая разговор на интересующую нас в данном случае тему, можно добавить еще относительно Антоновича, что, апологетизируя в высшей степени положительную оценку Добролюбовым образа Катерины, он совершенно не случайно не обращается к непосредственному разбору реального характера героини Островского. Он имеет дело уже лишь только со «вторичным образом» Катерины — «Катерины Добролюбова», реальность живого искусства ему не нужна, даже — помеха, ибо действительный образ героини Островского объективно открывал возможность для двоякого его истолкования и в известном смысле даже и предполагал такого рода двоякое истолкование, предрасполагал, во всяком случае, к нему.

Антонович же априорно, загодя отрицает возможность подобной двойственности в оценке характера героини Островского. Он хочет всюду лишь однозначности. Любая противоречивость воспринимается им как «отклонение» от «правильного» течения дел, и конкретная противоречивость реального образа героини Островского ускользает от него, унося с собой и ту истину, к которой с разных сторон смогли прикоснуться и Добролюбов и Писарев.

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в 4-х томах, т. 3, стр. 462.

В том, что Антонович не видит красоты тургеневских произведений, не чувствует художественной мощи лучших романов Достоевского, не улавливает поэзии Чехова, не понимает лирику Некрасова, глух к своеобразному звучанию драматургии Островского, даже «защищая» этого писателя,— во всем этом проявляется не просто и не только недостаток личного художественного вкуса критика, а именно *принцип* подхода Антоновича к искусству. Оно для него — рупор определенных идей, по преимуществу враждебных, и только. А потому Антонович и заставляет себя «не чувствовать» того, о чем пишет.

Пушкин писал, что критика — это наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. И подчеркивал, что он вообще опускает тут вопрос о полной беспристрастности критика. Либо *любовь* к искусству, любовь к художнику, либо низкое своекорыстие. Третьего, по мысли Пушкина, для критика не дано.

Не думаю, что Чернышевский, Добролюбов или Писарев согласились бы с подобным истолкованием природы и побудительных начал критической деятельности. Вероятнее, что подобная точка зрения представилась бы им тесно связанной с теорией «искусства для искусства». И только. Вполне вероятно, что от них бы ускользнула и та важная «доля истины», которая кроется (или, может быть, открывается) в суждении поэта. Но ни Чернышевский, ни Добролюбов, ни Писарев никогда не испытывали странной потребности поставить себя «вне искусства», не вменяли себе в гражданскую обязанность эстетическую глухоту и художественное безвкусие. Даже заблуждаясь, подчас жестоко (как, скажем, Писарев в своей оценке Пушкина), они не противопоставляли критику искусству, критика — художнику.

Иное дело — Антонович. И на то, следует сказать, у Антоновича были, естественно, свои причины.

Критический талант — редчайший дар. Но для этого критика — критика не призвание, а своего рода должность, обязанность или пост, который ему доверили или который даже достался ему чуть ли не по наследству. А потому Антонович не может позволить себе быть свободным в своем критическом суждении, он не может позволить себе «идти на поводу» у своего «личного», «вкусового», художественного восприятия искусства. Потому, в отличие и от Добролюбова и от Писарева, он так натужен по своей манере, так педалирует свой стиль, так риторичен... Его оценка всегда *подчинена* предвзятому

взгляду, априорной теории. И потому теория в его критическом суждении мертва — она не соприкасается с живой плотью произведений искусства, она существует сама по себе — как придирка или как навязчивая сентенция,— а реальные образы искусства сами по себе... «Вторичный образ» Катерины, создаваемый Антоновичем, ничего не раскрывает в реальном образе героини Островского, ибо не идет от этого реального образа, а лишь паразитирует на нем. Антонович не истолковывает героиню, а фальсифицирует ее.

Известно, что Плеханов в своей борьбе с субъективно-социологическими критиками позднenароднического толка опирался на наследие Чернышевского и Добролюбова. Но Антоновича с его выраженным эстетическим субъективизмом он в этой связи, естественно, никогда не вспоминал.

То же можно сказать и о Луначарском, поскольку последний уже в советское время активно выступал против так называемого «экономического материализма» в эстетике и, соответственно, в литературной критике. Впрочем, о взглядах Плеханова и Луначарского на роль и задачи критики, которые они развивали в связи с их обращением к творчеству все того же Островского, мы будем иметь случай сказать подробнее ниже.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Смех, слезы и истина

Очевидно, истину открывают не только те из людей, кто умеет ответить на вопросы, но и те, кто наделен способностью эти вопросы задавать. Если слова о том, что истина рождается в спорах,— не просто «слова», а это не просто слова, то следует признать, что в «рождении» истины участвуют обе «спорящие стороны» (мы, естественно, не принимаем тут в расчет авторов, выступающих с *намерением утаить* истину). В рождении истины, таким образом, участвуют и те, кто утверждает нечто, и те, кто отрицает подобного рода утверждения. Никакая истина не может по самой природе своей *принадлежать* кому-либо, она «многоголоса». И даже «путаники» порой оказываются при рождении истины не менее нужны, нежели «светлые головы».

Распутывая то, что первые запутали или напутали, вторые подчас могут существенно уточнить свои собственные представления об истине или увидеть в представлениях «путаников» определенное отражение и косвенный результат некоторых собственных «недоработок». В этом случае роль «путаников» бывает трудно переоценить, хотя и очень легко — принизить. Вообще, как известно, борьба противоположностей включает в себя и известное единство противоположностей.

Весьма любопытно с этой точки зрения, как нам представляется, рассмотреть, скажем, ту полемику, которая велась в свое время вокруг творчества Островского Добролюбовым и Ап. Григорьевым и в ходе которой Добролюбов утверждал и уточнял основные принципы «реальной критики».

К слову сказать, трудно все-таки понять, почему этот аспект спора двух упомянутых критиков не привлек внимания исследователей — столь он очевиден и, как говорится, бросается в глаза.

* * *

Нет, конечно, никто не собирается представить здесь дело таким образом, что-де после известного выступления Чернышевского по поводу «славянофильских» пьес Островского статьи Ап. Григорьева заставили лидеров революционной демократии изменить тон и самый смысл их критики по адресу драматурга. Не в том, понятно, было дело.

Но вспомним в данном случае все-таки еще раз о той просветительской особенности революционно-демократической критики, на которую в свое время указывал Плеханов, и, думается, не вполне безосновательно. И если Ап. Григорьев временами ухватывал какие-то односторонности в литературно-критических принципах и методах революционеров-демократов, пусть и превратно толкуя природу этой односторонности, то — с другой стороны — сами революционные демократы не были, как увидим, людьми, которые могли определять свое отношение к тому или иному мнению лишь на основании того, кем это мнение высказано. Столь административно-бюрократический, по сути дела, принцип отношения к мнениям был у них не в чести.

Всерьез споря с Ап. Григорьевым, Добролюбов в то же самое время не почел за благо просто «отмахнуться» от мнения своего оппонента, будучи последователен, он и к мнению этому отнесся всерьез. Вспомним тут еще раз и о своеобразии отношения лидеров революционной демократии 60-х годов к *этому* критику из стана инакомыслящих.

Порой, в прямом сопоставлении, соответствующие места из статей Ап. Григорьева и Добролюбова читаются как живой диалог, в ходе которого «спорящие стороны» уясняют свои позиции для своих читателей и, может быть, в некоторых случаях даже для самих себя. И, как теперь говорят, наращивая свою аргументацию в этом споре с Ап. Григорьевым, Добролюбов все более и более проясняет свою концепцию «реальной критики». Критические же пассажи и наскоки Ап. Григорьева создают при этом тот полемический фон, на котором основные идеи «реальной критики» выступают рельефнее, ярче, четче, возвращаясь в ту атмосферу историко-литературной конкретности, вне которой они ныне, пожалуй, утрачивают уже некоторую часть своей остроты.

Нет, конечно же, позитивная позиция Ап. Григорьева безнадежна слаба. Столь слаба, что он на ней и сам не

настаивает. В известном смысле можно даже сказать, что он пытается выступить с позиции отрицания принципиальной правомерности каких-либо общих позиций для критика вообще.

«Поэты,— пишет он,— суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени, и народов — организмов в пространстве. Но,— продолжает Ап. Григорьев,— из этой же самой народной, демократической сущности истинного искусства следует, что теории не могут обнять всего живого смысла поэтических произведений... Теория вывела из известных данных известные законы и хочет заставить насильственно жить все последующие, раскрывающиеся данные по этим логически правильным законам. Логическое бытие самих законов несомненно, мозговая работа по этим отвлеченным законам идет совершенно правильно, да идет-то она в отвлеченном, чисто логическом мире, мире, в котором все имеет очевидную последовательность, строгую необходимость, в котором нет неисчерпаемого творчества жизни, называемого обыкновенно случайностью, называемого *так* до тех пор, пока она не станет прошедшим, и пока логическая анатомия не рассечет этого трупа и не приготовит нового аппарата, в виде новой теории»[1].

Но не будем спешить с критикой приведенного пассажа с философской точки зрения. И потому, что в известном смысле слабость позиции Ап. Григорьева, метафизически противопоставляющего тут всякую «вообще теорию» всякой «вообще жизни», слишком уж очевидна. И потому, что из-за этой очевидной слабости можно не расслышать и той разумной ноты, которая все-таки звучит в приведенном рассуждении. Действительно, мертва теория, но вечно зелено, молодо древо жизни и искусства. Так ведь?

Да и не спорит Добролюбов по этому поводу с Ап. Григорьевым. Можно сказать, что Добролюбов даже до известной степени разделяет в этом случае точку зрения своего постоянного оппонента.

В статье «Луч света в темном царстве», размышляя над причинами столь очевидных и постоянных неудач тогдашней критики, поскольку она бралась судить о

---

[1] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 31, 32.

произведениях Островского, Добролюбов говорит, имея в виду все эти «критики», так тогда выражались: «Нельзя сказать, чтоб все они были написаны людьми совершенно убогими в умственном отношении; чем же объяснить то отсутствие прямого взгляда на вещи, которое во всех них поражает беспристрастного читателя? Без всякого сомнения, его надо приписать старой критической рутине, которая осталась во многих головах от изучения художественной схоластики в курсах Кошанского, Ивана Давыдова, Чистякова и Теленецкого (имеются в виду тогдашние рутинные «академические» пособия по риторике. — *А. Л.*). Известно, — замечает Добролюбов, — что, по мнению сих почтенных теоретиков, критика есть приложение к известному произведению общих законов, излагаемых в курсах тех же теоретиков: подходит под законы — отлично; не подходит — плохо» [1].

Правда, как видим, Добролюбов, в отличие от Ап. Григорьева, имеет тут в виду не «вообще теоретиков», не «вообще теорию», а теоретиков и теории определенного сорта, его мысль конкретнее. Но в принципе Добролюбов в этом случае с Ап. Григорьевым не расходится: нельзя судить художника, нельзя ценить художественное произведение на основании априорно принятых «теорий». И ему противна мысль даже о такого рода критике, которая «приступает к авторам, точно к мужикам, приведенным в рекрутское присутствие, с форменною меркою, и кричит то «лоб!», то «затылок!», смотря по тому, подходит новобранец под меру или нет. Там,— говорит Добролюбов, — расправа короткая и решительная; и если вы верите в вечные законы искусства, напечатанные в учебнике, то вы от такой критики не отвертитесь. Она по пальцам докажет вам, что то, чем вы восхищаетесь, никуда не годится, а от чего вы дремлете, зеваете или получаете мигрень, это-то и есть настоящее сокровище...» [2].

Пересказывая основные упреки тогдашней русской критики Островскому, Добролюбов замечает: «Читатель понимает, что мы не употребляли особенных стараний, чтобы сделать убедительною эту критику; оттого в ней легко приметить в иных местах живые нитки, которыми она сшита. Но уверяем, что ее можно сделать чрезвы-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 291, 292.
[2] Там же, стр. 296.

чайно убедительною и победоносною, можно ею уничтожить автора, раз ставши на точку зрения школьных учебников. И если читатель согласится дать нам право приступить к пьесе с *заранее приготовленными требованиями* (выделено мною. — *А. Л.*) относительно того, что и как в ней *должно* быть, — подчеркивает Добролюбов, — больше нам ничего не нужно: все, что несогласно с принятыми у нас правилами, мы сумеем уничтожить» [1].

Заметим, что Добролюбов постоянно говорит о теориях, проповедуемых школьными учебниками, в несколько расширительном смысле, на самом деле речь, конечно, идет о нормах официозной риторики, о казенном толковании искусства. И еще шире: вообще о всяких «заранее приготовленных требованиях» к искусству.

Но тогда, возвратимся к Ап. Григорьеву, действительно:

«Кого ж любить, кому же верить,
Кто не изменит нам один?...

...Кого любить? Кому верить? Жизнь, — говорит Ап. Григорьев, — любить — и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства... Это одно, что осталось нам...» [2].

И вновь Добролюбов почти что «вторит» своему оппоненту: «Очевидно, — пишет он, — что критика, делающаяся союзницей школяров и принимающая на себя ревизовку литературных произведений по параграфам учебников, должна очень часто ставить себя в такое жалкое положение: осудив себя на рабство пред господствующей теорией, она обрекает себя вместе с тем и на постоянную бесплодную вражду ко всякому прогрессу, ко всему новому и оригинальному в литературе. И чем сильнее новое литературное движение, тем более она против него ожесточается и тем яснее выказывает свое беззубое бессилие. Отыскивая какого-то мертвого совершенства, выставляя нам отжившие, индифферентные для нас идеалы, швыряя в нас обломками, оторванными от прекрасного целого, адепты подобной критики постоянно остаются в стороне от живого движения, закрывают

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 299.

[2] «Исторические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. I, М., 1906, стр. 31, 32.

глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни... Это все, видите ли, «интересы минуты», — можно ли серьезным критикам компрометировать искусство, увлекаясь такими интересами! Бедные, бездушные люди! как они жалки в глазах человека, умеющего дорожить делом жизни, ее трудами и благами! Человек обыкновенный, здравомыслящий, берет от жизни, что она дает ему, и отдает ей, что может; но педанты всегда забирают свысока и парализируют жизнь мертвыми идеалами и отвлечениями»[1].

А Ап. Григорьев в свою очередь, кажется, вторит Добролюбову: «Критики-публицисты, — пишет он в связи с разбором «Грозы» Островского, — вообще люди в высшей степени благонамеренные, проникнутые самым законным и серьезным сочувствием к общественным вопросам; теории их, если и подлежат спору во многих пунктах, как всякие теории, то тем не менее, проводя последовательно известные точки зрения на жизнь, содействуют необходимо к разъяснению существенных вопросов жизни; но, — замечает Ап. Григорьев, — дело-то в том, что эти теории, как бы умны они ни были, из каких бы законных точек ни отправлялись, в художественном произведении следят, да и могут следить только *ту* жизнь, — подчеркивает критик, — которую видят с известных точек, а не ту, которая в нем, если оно есть истинно художественное произведение, просвечивает со всем своим многообъемлющим и в отношении к теориям часто ироническим смыслом. Художество, — заключает свою мысль Ап. Григорьев, — как дело синтетическое... захватывает жизнь гораздо шире всякой теории, так что теория сравнительно с ним остается всегда назади»[2].

Итак, оба критика — против априорных теорий и предвзятых требований, которые прилагаются к произведениям искусства и с помощью которых произведения искусства могут оцениваться в критике. Кажется, и спора тут никакого нет. Или, по крайней мере, очень странный все-таки идет спор. Спор — в подтексте.

Но вот он прорывается на поверхность.

«Общее правило теоретиков, — говорит Ап. Григорьев, — действует во всей силе, и действительно разру-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 302, 303.

[2] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 24.

шается целый мир, созданный творчеством, и на место образов (пьес Островского. — *А. Л.*) являются фигуры с ярлыками на лбу: самодурство, забитая личность и т. д. Зато Островский становится понятен, т. е. теория может вывести его деятельность, как логическое последствие, из деятельности Гоголя» [1].

Да, именно против Добролюбова в связи с его оценкой творчества Островского выдвигает Ап. Григорьев главное свое обвинение — обвинение в критическом деспотизме, в стремлении «подмять» живую плоть творчества под шаблоны и схемы априорных «теорий», уложить живой процесс художественного творчества в прокрустово ложе предвзятых требований и программ.

Пафос воинствующего антидогматизма Ап. Григорьева вдохновлялся прежде всего выступлениями Добролюбова и именно в них находил свой предмет. «Историческая критика, — пишет Ап. Григорьев, — слепо отдавшись формуле, потеряла самое дорогое: *веру в историю*... Неужели *те* в нее веруют, которые понимают последовательность исторического развития литературы *только* в проведении своих мыслей? Неужели *те* ее чувствуют, которые способны закидать камнями все нововозникающее в литературе, потому только, что оно возникло без их ведома и позволения? ...Теория знает и видит только себя, помнит только то, что она по своему убеждению делала хорошего, всякие возражения зовет ограниченностью, всякое противодействие ее противоестественным прихотям — обскурантизмом. Таким образом, выходя из идеи вечного развития, она впадает в совершенно китайский застой» [2].

Нет, Ап. Григорьев отлично знает, какую роль отводит Добролюбов критике и в чем видит ее действительное назначение. Он, несомненно, помнит то, что писал по этому поводу его литературный противник: «Если внимательно присмотреться к определению критики «судом» над авторами, то мы найдем, что оно очень напоминает то понятие, какое соединяют со словом *«критика»* наши провинциальные барыни и барышни и над которым так остроумно подсмеивались, бывало, наши романисты. Еще и ныне не редкость встретить такие семейства, которые

---

[1] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 33.

[2] Аполлон Григорьев, Литературная критика, стр. 138, 139.

с некоторым страхом смотрят на писателя, потому что он «на них критику напишет»...»

Между тем, говорит Добролюбов, «первая критическая работа (в нашем смысле) — подмечание и указание фактов — совершается совершенно свободно и безобидно. Затем другая работа — суждение на основании фактов — продолжает точно так же держать того, кто судит, совершенно в равных шансах с тем, о ком он судит. Это потому, — продолжает Добролюбов, — что, высказывая свой вывод из известных данных, человек всегда и самого себя подвергает суду и поверке других относительно справедливости и основательности его мнения. Если, например, кто-нибудь на основании того, что мой галстук повязан не совсем изящно, решит, что я дурно воспитан, то такой судья рискует дать окружающим не совсем высокое понятие о его логике. Точно так, если какой-нибудь критик упрекает Островского за то, что лицо Катерины в «Грозе» отвратительно и безнравственно, то он не внушает особенного доверия к чистоте собственного нравственного чувства. Таким образом, — заключает свою мысль Добролюбов, — пока критик указывает факты, разбирает их и делает свои выводы, автор безопасен и самое дело безопасно. Тут можно претендовать только на то, когда критик искажает факты, лжет. А если он представляет дело верно, то каким бы тоном он ни говорил, к каким бы выводам он ни приходил, от его критики, как от всякого свободного и фактами подтверждаемого рассуждения, всегда будет более пользы, нежели вреда — для самого автора, если он хорош, и, во всяком случае, для литературы — даже если автор окажется и дурен. Критика — не судейская, — подчеркивает Добролюбов, — а обыкновенная, как мы ее понимаем, — хороша уже и тем, что людям, не привыкшим сосредоточивать своих мыслей на литературе, дает, так сказать, экстракт писателя и тем облегчает возможность понимать характер и значение его произведений. А как скоро писатель понят надлежащим образом, мнение о нем не замедлит составиться и справедливость будет ему отдана, без всяких разрешений со стороны почтенных составителей кодексов.

Правда, — оговаривается Добролюбов, — иногда, объясняя характер известного автора или произведения, критик сам может найти в произведении то, чего в нем вовсе нет. Но в этих случаях критик всегда сам выдает себя. Если он вздумает придать разбираемому творению

мысль более живую и широкую, нежели какая действительно положена в основание его автором,— то, очевидно, он не в состоянии будет достаточно подтвердить свою мысль указаниями на самое сочинение, и, таким образом, критика, показавши, чем бы могло быть разбираемое произведение, через то самое только яснее выкажет бедность его замысла и недостаточность исполнения» [1].

Вот, в общем и целом, как понимает Добролюбов место и роль критики литературных произведений в развитии общественного сознания и процессе самого художественного творчества.

Но Ап. Григорьев не принимает всерьез этого объяснения. Имея в виду добролюбовское истолкование «Грозы» Островского, он пишет: «Не предполагать же со стороны критика, то есть общественного разъяснителя, обязанного своим званием искать серьезно правды и серьезно же передавать результаты своих исканий, — не предполагать же, говорю я, сознательную, намеренную уловку, деспотическое желание заставить жизнь и ее явления жить, на зло их собственному существу, по законам теории? Или уж все теоретики по натуре бессознательные деспоты, и обо всяком из них может быть сказано в известном отношении то, что пушкинский Мазепа говорит о Карле XII-м:

Как полк вертеться он судьбу
Заставить хочет барабаном?» [2]

...В статье Добролюбова «Луч света» есть такое место: «А еще один московский критик, — пишет Добролюбов, — разве не строил таких заключений: драма должна представлять нам героя, проникнутого высокими идеями; героиня «Грозы», напротив, вся проникнута мистицизмом, следовательно, не годится для драмы, ибо не может возбуждать нашего сочувствия; следовательно, «Гроза» имеет только значение сатиры, да и то неважной, и пр. и пр.» [3].

Речь тут у Добролюбова идет о некоем А. Пальховском, опубликовавшем в ту пору в газете «Московский вестник» статью о «Грозе» Островского.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 294, 295.

[2] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 41.

[3] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 291.

Но вот что пишет Ап. Григорьев об этом самом Пальховском, причисляя последнего к последователям и, как видно, эпигонам Добролюбова, а заодно и о самом Добролюбове: «Ведь не только г. — бов (т. е. Добролюбов, — *А. Л.*), даже сеид его (речь идет о Пальховском.— *А. Л.*), — по всей вероятности, человек глубокий, хотя и мозговым процессом вырабатывавший свои убеждения, — не только, говорю я, они не смешны своими увлечениями, — они достойны за них (разумеется, не в равной мере) и сочувствия и уважения. Ведь мы ищем, мы просим ответа на страшные вопросы у нашей мало ясной нам жизни; ведь мы не виноваты ни в том, что вопросы эти страшны, ни в том, что жизнь наша, эта жизнь, нас окружающая, нам мало ясна с незапамятных времен. Ведь это поистине страшная, затерявшаяся *где-то* и *когда-то*, — подчеркивает Ап. Григорьев, — жизнь, та жизнь, в которой рассказывается серьезно, как в «Грозе» Островского, что «эта Литва, она к нам с неба упала», и от которой, затерявшейся *где-то* и *когда-то, отречься* нам нельзя без насилия над собою, противоестественного и потому почти преступного; та жизнь, с которою мы все сначала враждуем, и смирением перед неведомою правдою которой все люди с сердцем, люди плоти и крови, кончали, кончают и, должно быть, будут еще кончать, как Федор Лаврецкий, обретший в ней свою искомую и созданную из ее основ Лизу; та жизнь, которой в лице Агафьи Матвеевны приносит Обломов в жертву деланную и изломанную, хотя внешне грациозную, натуру Ольги и в которой он гибнет, единственно, — добавляет Ап. Григорьев, — впрочем, по воле своего автора, и не миря нас притом нисколько своею гибелью с личностью Штольца.

Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и как тайна же она манит нас и дразнит и тащит...

Но куда? — вот в чем вопрос.

В омут или на простор и на свет? В единении ли с нею или в отрицании от нее, губящей обломовщины, с одной стороны, безысходно-темного царства, с другой, заключается для нас спасение?» [1]

Вот только тут наконец Ап. Григорьев раскрывает истинный смысл своего несогласия с Добролюбовым, истинный смысл своего с ним спора.

---

[1] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 28, 29.

«Г. Пальховский» в этом случае, конечно, совершенно ни при чем, хотя, как сообщается в комментариях к соответствующему тому Сочинений Добролюбова, после выступления Ап. Григорьева Добролюбов «естественно... резко отмежевался от статьи Пальховского»[1]. Ап. Григорьева отталкивает добролюбовский нигилизм, его «базаровщина», «отрицательство», отрыв, как полагает Ап. Григорьев, Добролюбова от реальной почвы объективного исторического развития, чем бы это развитие ни обернулось в дальнейшем. Вот в чем видит Ап. Григорьев корни добролюбовского «теоретизаторства», добролюбовского невнимания, как полагает Ап. Григорьев, к объективному смыслу художественного произведения. И едва ли не любой ценой готов Ап. Григорьев купить «слияние» с жизнью, «с которой мы все сначала враждуем» и «смирением перед неведомою правдой которой» мы все кончали, кончаем и, «должно быть», будем кончать...

Думается, что эта мысль навеяна Ап. Григорьеву все-таки не ретроградностью — слишком искрення интонация его захлебывающейся речи, слишком близок смысл ее к тому, что говорил любимый критик Ап. Григорьева — Белинский... в период его примирения с «гнусной российской действительностью», когда, после осознания крушения идеалов дворянской революционности, не обретя еще революционно-демократических убеждений, он устремился к «объективности» — «объективности» любой ценой, лишь бы только не «рассориться» с действительным ходом жизни, лишь бы только не разойтись с историей.

Вот и Ап. Григорьев с какой-то исступленностью, переходящей чем дальше, тем больше в очевидный надрыв, вновь, вновь и вновь возвращается все к одной и той же идее: пусть будет что угодно — только бы не «разойтись с живой жизнью»! А потому — долой *любые* теории, они «заслоняют» жизнь! «Я столь же мало славянофил, — пишет Ап. Григорьев в 1861 году в частном письме, — сколько мало западник, столько же далек от Аскоченского, сколько и от Добролюбова.

Что же я такое? Этого пока я еще и сам не знаю. Прежде всего я — критик, за сим — человек, верующий

---

[1] Н. А. Добролюбов Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 540.

только в жизнь»[1]. Итак, «пока я еще и сам не знаю». Между тем в пору, когда писались эти строки, Ап. Григорьев был уже совсем недалек от конца своего жизненного пути...

По сути-то дела, все упреки Ап. Григорьева по адресу революционно-демократической критики, все наскоки его на нее сводятся в конечном счете к тому, что он постоянно подозревает ее в том грехе, который на современном языке мы бы назвали субъективизмом, субъективистски предвзятым отношением к художественному произведению, к искусству, к жизни, в конце концов.

«Теоретики искали слова для загадочного явления, — пишет Ап. Григорьев, имея в виду творчество Островского, — нашли его по крайнему разумению, и включили Островского в область фактов, поясняющих и подтверждающих их начала... Явление же само осталось неразгаданным, необъясненным, почти что таким же, каким оно было лет за восемь назад.

Ни значение, ни особенность поэтической деятельности автора «Грозы» нисколько не определились, да и не могли определиться при таком воззрении, которое видело не мир, художником созданный, а мир, заранее начертанный теориями, и судило мир художника не по законам, в существе этого мира лежащим, а по законам, сочиненным теориями»[2].

Отталкиваясь от добролюбовского «субъективизма» и «отрицательства», и создает Ап. Григорьев свою «позитивную» теорию «народности», стремясь как-то «заземлить» свою позицию, как-то обосновать ее, поставить ее на какие-то ноги.

«Я знаю, — пишет он, — очень хорошо, что слово *народность*, хоть оно, слава богу, мной и не придумано, загадочного явления еще не объясняет; во-первых, потому, что оно слишком широко, а, во-вторых, и потому, что само еще требует объяснения... Положим, что я выразился яснее: я народность противоположил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностью в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не

---

[1] «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии». Под редакцией Влад. Княжнина, Пг., изд. Пушкинского Дома АН СССР, 1917, стр. 288.

[2] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 39.

напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни...»[1].

Если стремление Ап. Григорьева свести к «охранительству», пусть даже и не вполне банальному, остается все-таки совершенно неясно, почему ж это Добролюбов все вновь и вновь обращается к наскокам этого своего оппонента, словно его в этих наскоках беспокоит нечто, то ли недосказанное оппонентом, то ли неясное даже самому этому оппоненту, то ли не вполне уясненное вместе с тем и Добролюбовым.

Приступая к разбору творчества Островского, Добролюбов писал в 1859 году, характеризуя метод «реальной критики» и всячески подчеркивая при этом именно объективность данного метода: «Реальная критика не допускает... навязывания автору чужих мыслей. Пред ее судом стоят лица, созданные автором, и их действия; она должна сказать, какое впечатление производят на нее эти лица, и может обвинять автора только за то, ежели впечатление это неполно, неясно, двусмысленно. Она никогда не позволит себе, например, такого вывода: это лицо отличается привязанностью к старинным предрассудкам; но автор выставил его добрым и неглупым, следственно, автор желал выставить в хорошем свете старинные предрассудки. Нет, — говорит Добролюбов, — для реальной критики здесь представляется прежде всего факт: автор выводит доброго и неглупого человека, зараженного старинными предрассудками. Затем критика разбирает, возможно ли и действительно ли такое лицо; нашедши же, что оно верно действительности, она переходит к своим собственным соображениям о причинах, породивших его, и т. д. Если в произведении разбираемого автора эти причины указаны, критика пользуется и ими и благодарит автора; если нет, не пристает к нему с ножом к горлу — как, дескать, он смел вывести такое лицо, не объяснивши причин его существования? Реальная критика относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить *их собственную норму* (выделено мной. — *А. Л.*), собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес — не рожь, и уголь — не алмаз... Были, — замечает Добролюбов, — пожалуй, и такие ученые, которые зани-

---

[1] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1, М., 1906, стр. 48, 49.

мались опытами, долженствовавшими доказать превращение овса в рожь; были и критики, занимавшиеся доказыванием того, что если бы Островский такую-то сцену так-то изменил, то вышел бы Гоголь, а если бы такое-то лицо вот так отделал, то превратился бы в Шекспира... Но надо полагать,— продолжает Добролюбов,— что такие ученые и критики не много принесли пользы науке и искусству». Что правда — то правда, скажем и мы. «Гораздо полезнее их,— заключает Добролюбов,— были те, которые внесли в общее сознание несколько скрывавшихся прежде или не совсем ясных фактов из жизни или из мира искусства как воспроизведения жизни. Если в отношении к Островскому до сих пор не было сделано ничего подобного,—как утверждает соратник Чернышевского,— то нам остается только пожалеть об этом странном обстоятельстве и постараться поправить его, насколько хватит сил и уменья» [1].

С этими словами Добролюбов и приступил к разбору произведений Островского.

Но через год после опубликования статьи, из которой мы привели эту цитату, обобщая отклики на свое первое выступление по поводу пьес Островского в тогдашней русской критике, Добролюбов делает следующего рода отступление: «Надо отдать справедливость некоторым из критиков: они умели понять различие, которое разделяет нас с ними. Они упрекают нас в том, что мы приняли дурную методу — рассматривать произведение автора и затем, как результат этого рассмотрения, говорить, чтó в нем содержится и каково это содержимое. У них (этих критиков.— *А. Л.*) совсем другая метода: они прежде говорят себе — что *должно* содержаться в произведении (по их понятиям, разумеется) и в какой мере все *должное* действительно в нем находится (опять сообразно их понятиям). Понятно,— замечает Добролюбов,— что при таком различии воззрений они с негодованием смотрят на наши разборы, уподобляемые одним из них «приисканию морали к басне». Но мы очень рады тому, что наконец разница раскрыта, и готовы выдержать какие угодно сравнения. Да, если угодно, наш способ критики походит и на приискание нравственного вывода в басне: разница, например, в приложении к критике комедий Островского — и будет лишь настолько велика, насколько комедия

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 20.

отличается от басни и насколько человеческая жизнь, изображаемая в комедиях, важнее и ближе для нас, нежели жизнь ослов, лисиц, тростинок и прочих персонажей, изображаемых в баснях. Во всяком случае, гораздо лучше, по нашему мнению, разобрать басню и сказать: «Вот какая мораль в ней содержится, и эта мораль кажется нам хороша или дурна, и вот почему»,— нежели решить с самого начала: в этой басне должна быть такая-то мораль (например, почтение к родителям), и вот как должна она быть выражена (например, в виде птенца, ослушавшегося матери и выпавшего из гнезда); но эти условия не соблюдены, мораль не та (например, небрежность родителей о детях) или высказана не так (например, в примере кукушки, оставляющей свои яйца в чужих гнездах),— значит, басня не годится. Этот способ критики,— говорит Добролюбов,— мы видели не раз в приложении к Островскому, хотя никто, разумеется, и не захочет в том признаться, а еще на нас же, с больной головы на здоровую, свалят обвинение, что мы приступаем к разбору литературных произведений с заранее принятыми идеями и требованиями» [1].

Добролюбов здесь возвращает своим оппонентам и литературным противникам брошенное ими ему обвинение в предвзятости литературно-критических критериев, в теоретическом априоризме критического суждения о произведениях искусства. Более того, он говорит, что очень доволен тем, что некоторые критики наконец-то уразумели суть и смысл его собственного литературно-критического метода. Он соглашается с их интерпретацией этого метода. Но — странно — наряду со всем тем он, в который уже раз, вновь излагает сущность этого метода. вновь и вновь отводя подразумевающееся в данном случае им обвинение в субъективистской предвзятости своих литературно-критических суждений и оценок.

Между тем, кажется, Ап. Григорьев уже не раз опровергнут Добролюбовым, обвинения в «навязывании» художнику «реальной критикой» каких-либо идей многократно дезавуированы со все возрастающей убедительностью. Сам по себе конкретный разбор Добролюбовым пьес Островского, как мы видели, служит тому блестящим, думается, примером. Но вновь и вновь Добролюбов возвращается к проблеме объективности критериев кри-

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 290, 291.

тического суждения, вновь и вновь, повторяясь, варьируя способы доказательств и изложения своей мысли, отводит он обвинение в субъективизме своего подхода к явлениям искусства. Эта тема становится своего рода навязчивой идеей Добролюбова — теоретика литературной критики.

Со своей стороны и Ап. Григорьев идет на уступки, на почти крайние уступки в споре с Добролюбовым. Он уже готов наполовину отступиться от своих позиций, готов наполовину «отдать» Добролюбову Островского.

«Чтобы быть совершенно искренним и беспристрастным в отношении к рассматриваемому мною делу,— пишет Ап. Григорьев с какой-то уже почти покаянной интонацией,— я должен досказать то, чего не досказал в предшествовавшем рассуждении, а именно: что деятельность Островского сама представляется как будто раздвоенною, что Островский в «Бедной невесте», в «Не так живи, как хочется» положительно не подходит *никакими* своими сторонами под начала теории г.— бова, и что Островский в комедиях «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Не сошлись характерами», «Воспитанница»,— наконец, в самой «Грозе» — многими сторонами как будто вызвал теорию о «Темном царстве»...»[1].

Нет, это даже уже не «ничья». Ап. Григорьев готов «уступить» своему литературному противнику едва ли не лучшую часть творческого наследия Островского, известную в ту пору. И едва ли не большую из того, что успел драматург создать к тому времени. Более того, Ап. Григорьев переносит огонь своей полемики с «г.— бова» на его незадачливых последователей, которых сам «г.—бов» и знать не хочет[2]. Ап. Григорьев уступает Добролюбову позиции спора. Он отступает и лишь стремится сделать это с честью.

Но даже и тогда, когда спор с Ап. Григорьевым, по существу, уже завершен, когда оппонент совершенно уже опровергнут и факт его поражения признан и публично подтвержден даже его же собственными, как помним, союзниками и сторонниками,— даже тогда Добролюбов продолжает с огромной энергией и волнением повторять свои доводы в защиту объективного характера критериев и принципов «реальной критики».

Между прочим, завершая полемику с Ап. Григорьевым, Добролюбов даже высказывает в высшей степени

---

[1] «Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского». Собрал В. Зелинский, изд. 3, ч. 1. М., 1906, стр. 40.

[2] Там же.

доброжелательное отношение к своему поверженному оппоненту. Начинает он, правда, может быть, по инерции спора, еще несколько язвительно, но вслушайтесь в ту интонацию и смысл тех слов, которыми Добролюбов как бы прощается со своим привычным оппонентом.

«Мы не станем теперь повторять,— пишет Добролюбов в статье 1860 года,— того, о чем говорили подробно в наших первых статьях (об Островском.— *А. Л.*); но, кстати, заметим здесь странное недоумение, происшедшее относительно наших статей у одного из критиков «Грозы» — г. Аполлона Григорьева. Нужно заметить,— добавляет тут же Добролюбов,— что г. А. Григорьев — один из восторженных почитателей таланта Островского; но — должно быть, от избытка восторга — ему никогда не удается высказать с некоторой ясностью, за что же именно он ценит Островского. Мы читали его статьи и никак не могли добиться толку. Между тем, разбирая «Грозу», г. Григорьев посвящает нам несколько страничек и обвиняет нас в том, что мы прицепили ярлычки к лицам комедий Островского, разделили все их на два разряда — *самодуров* и *забитых личностей* и в развитии отношений между ними, обычных в купеческом быту, заключили все дело нашего комика. Высказав это обвинение, г. Григорьев восклицает, что нет, не в этом состоит особенность и заслуга Островского, а в *народности*. Но в чем же состоит народность, г. Григорьев не объясняет, и потому его реплика,— говорит Добролюбов,— показалась нам очень забавною. Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ей продолжали и кончили. Мы искали, как и насколько произведения Островского служат выражением народной жизни, народных стремлений: что это, как не народность? Только что мы не кричали про нее с восклицательными знаками через каждые две строки, а постарались определить ее содержание, чего г. Григорьеву не заблагорассудилось ни разу сделать. А если б он это попробовал, то,— вдруг добавляет Добролюбов в заключение,— может быть, пришел бы к тем же результатам, которые осуждает у нас, и не стал бы попусту обвинять нас...» [1].

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 316, 317. Впрочем, приведенная цитата не дает, конечно, оснований судить о том, насколько Добролюбов представлял всю меру несовпадения своего толкования «народности» с тем содержанием — объективным содержанием этого понятия, которое присутствует в работах Ап. Григорьева.

Так вновь в этом идеологическом столкновении мелькает момент согласия, выявляется потенция перспективы некоторого единства.

Но в данном случае дело даже не в том — ясно, что Добролюбов полагает спор с Ап. Григорьевым конченным. И так не прощаются с противником, с которым когда-то еще, возможно, предстоит «доругаться».

Ясно все уже и Ап. Григорьеву. Столкновение с революционно-демократической критикой обнажило для него весь трагизм его собственного идейного положения. На закате своих дней он пишет другу: «Твою статью о Чернышевском, сведенном с *Д. Писаревым,* читал я два раза, и лично я ей крайне доволен, но вместе с тем убежден, что это им — к стене горох! Минута принадлежит им. Минута эта пройдет, но, увы! и мы пройдем! А как хочешь — мудрено отрешиться от судеб своей личности...» [1]. Отсюда и все учащающиеся признания «своей ненужности» [2]. Наконец приходит осознание и того факта, что дело не в «минуте». «Что ты мне толкуешь,— пишет Ап. Григорьев упомянутому другу,— о значении моей деятельности, о ее несправедливой оценке? Тут никто не виноват, кроме жизненного веяния. Не в ту струю попал,— струя моего веяния отошедшая, отзвучавшая, и проклятие лежит на всем, что я ни делал...» [3].

Много нужно было мужества и таланта, чтобы вести серьезный спор с такими людьми, как Чернышевский и Добролюбов. Но сколько же их понадобилось, чтобы вот так осознать свое поражение — осознать не мелко, не как личную несправедливость, а как трагический свой разрыв с той самой Жизнью, за слияние с которой ратовал всю свою жизнь Аполлон Григорьев. Поверженный противник, не мог не внушать уважения.

Все это так, конечно. Но только вот ведь как завершает Добролюбов свою статью о «Грозе» Островского, вот на чем останавливается его перо: «Литературные судьи,— пишет он,— останутся опять недовольны: мера художественного достоинства пьесы недостаточно определена (в статье Добролюбова.— *А. Л.*) и выяснена, лучшие места не указаны, характеры второстепенные и главные не отделены строго, *а всего пуще* (выделено мною.— *А. Л.*) — искусство опять сделано орудием какой-то посторонней

---

[1] «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии», стр. 273.

[2] Там же, стр. 266.

[3] Там же, стр. 280.

идеи!.. Все это,— говорит Добролюбов,— мы знаем и имеем только один ответ: пусть читатели рассудят сами (предполагаем, что все читали или видели «Грозу»),— *точно ли идея, указанная нами,— совсем посторонняя «Грозе»,* навязанная нами насильно, *или же она действительно вытекает из самой пьесы,* составляет ее сущность и определяет прямой ее смысл? ...Если мы ошиблись, пусть нам это докажут, дадут другой смысл пьесе, более к ней подходящий... Если же наши мысли сообразны с пьесою, то мы просим ответить еще на один вопрос: *точно ли русская живая натура выразилась в Катерине, точно ли русская обстановка—во всем ее окружающем, точно ли потребность возникающего движения русской жизни сказалась в смысле пьесы, как она понята нами?* Если «нет», если читатели не признают здесь ничего знакомого... тогда, конечно, наш труд потерян...»[1].

И вот — спор окончен, противник повержен, а все не убавляется у Добролюбова стилистическая и интонационная экспрессия, как только подходит он к знакомой теме...

Так с кем же теперь-то он спорит?

Или, может быть, он предчувствует новые обвинения, новые возможные упреки и нападки в том же духе или смысле, в каком они делались Ап. Григорьевым, хотя, возможно, и с каких-то новых позиций? Но если подобное предположение хотя бы даже и отчасти верно и Добролюбов оказывается тут провидцем, то не свидетельствует ли уже одно только это о том, что что-то, быть может, беспокоит Добролюбова и в системе его собственных литературно-критических взглядов? Откуда же иначе, в самом деле, такое подозрительное отношение к будущему, откуда же, в самом деле, такое беспокойство по поводу судьбы своих литературно-критических и эстетических идей у такого убежденного оптимиста, каким был Добролюбов?

Как это на первый взгляд ни странно, Добролюбов оказался провидцем.

* * *

В 1911 году в театральном журнале «Студия» была опубликована статья Г. В. Плеханова «Добролюбов и Островский».

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 362, 363.

«Нынешний год,— писал в этой статье Плеханов,— год юбилеев... в июне завершилось двадцатипятилетие со дня смерти Островского... в ноябре — пятидесятилетие смерти Добролюбова... Историю вообще — а стало быть, и историю литературы — в самом деле можно назвать огромным кладбищем: мертвых в ней больше, чем живых. Но это огромное кладбище, на котором покоится прошлое,— замечает Плеханов,— есть в то же время колыбель, в которой лежит будущее. Тому, кто «помнит родство», не мешает подчас пройтись по этому кладбищу: то, что было, облегчает понимание того, что будет. Поэтому я приглашаю читателя навестить вместе со мною могилы Добролюбова и Островского» [1].

Плеханов, таким образом, предполагает в этой своей статье с новых — марксистских — позиций переосмыслить некоторые стороны, некоторые моменты культурного прошлого страны, тех ее культурных традиций, которые могут, по его мнению, помочь в определении верного направления для поисков путей в будущее.

«Предупреждаю заранее,— замечает Плеханов,— в мой план вовсе не входит всестороннее обозрение их (Добролюбова и Островского.— *А. Л.*) литературной деятельности... Я вынужден ограничиться характеристикой взглядов Добролюбова на пьесы Островского. Такая характеристика ознакомит нас с тем впечатлением, какое производили названные пьесы на одного из самых замечательных представителей весьма замечательной эпохи шестидесятых годов. А знакомство с этими впечатлениями воскресит в нашей памяти главные отличительные черты передовой литературной критики этой замечательной эпохи» [2].

Указанную задачу плехановская статья, конечно, выполняет, но сверх того — что не менее важно для нас — она, без сомнения, позволяет нам подойти к самой сердцевине взглядов и самого Плеханова на роль и задачи критики.

И вновь эти важные мысли развиваются вокруг и по поводу творческого наследия Островского, вновь его пьесы, созданные им образы оказываются поводом и толчком к размышлениям о природе и назначении критического суждения, вновь драматург предстает перед судом критики, но вместе с тем и критика оказывается вынужден-

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 529.
[2] Там же.

ной объяснить себя... перед судом все того же драматурга...

Свое понимание задачи и природы критики Плеханов выявляет, отталкиваясь от изложения особенностей добролюбовского истолкования принципов «реальной критики».

В отличие от всех прочих критиков того времени, говорит Плеханов, «Добролюбов хочет смотреть на Островского... прямо и просто, независимо от каких бы то ни было партийных взглядов. Он называет (то есть Добролюбов называет.— *А. Л.*) свою точку зрения,— говорит Плеханов,— *точкой зрения реальной критики*, особенности которой заключаются в следующем.

Во-первых, она не предписывает, а изучает. Она не требует, чтоб автор писал так, а не иначе; она лишь рассматривает то, и только то, что он пишет...

Во-вторых, реальная критика не приписывает автору *своих собственных* мыслей...» [1].

Далее.

Итак, «реальная критика ничего не навязывает художнику. Единственное требование, которое она к нему предъявляет, выражается одним словом: истина. Но,— замечает Плеханов,— истина, изображаемая художником в своих произведениях, может быть более или менее глубокой и полной. Она тем глубже и тем полнее (с точки зрения Добролюбова, по мнению Плеханова.— *А. Л.*), чем лучше выражаются ею *естественные* стремления данного времени и данного народа» [2].

После сказанного «легко понять,— продолжает Плеханов,— что, изучая произведения истинного художника,— то есть такого, произведения которого выражают естественные (согласно Добролюбову опять-таки.— *А. Л.*) стремления эпохи,— критик может взглянуть на них с двух сторон. Он,— говорит Плеханов,— может сосредоточить свое главное внимание или на том, *как* изображается в них истина жизни, или же на том, *какая именно* истина выражается в них. В первом случае его разбор будет иметь преимущественно *эстетический характер;* во втором — он рискует перейти в *публицистику*. Добролюбов превосходно,— по мнению Плеханова,— понимал эту опасность, но нисколько не смущался ею...» [3].

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 531.
[2] Там же, стр. 536.
[3] Там же, стр. 539.

Наконец, Плеханов подходит к тому заключительному месту в статье Добролюбова «Луч света», которым мы только что закончили рассмотрение данной статьи в этой книге.

«В конце статьи «Луч света в темном царстве» Добролюбов сам говорит, что эстетические достоинства названной пьесы далеко не исчерпаны им в его разборе. Он предвидит, что литературные судьи опять будут недовольны им и опять скажут, что искусство сделано у него орудием посторонней идеи. На этот, уже не новый для него, упрек он отвечает вопросом: точно ли идея, им указанная, чужда «Грозе», или же она действительно вытекает из самой пьесы?.. Этот вопрос,— замечает Плеханов,— напечатан в статье Добролюбова курсивом. Оно и не удивительно: он имел для него самое существенное значение. Добролюбов сам заявлял, что будет считать свой труд потерянным, если читатели дадут отрицательный ответ на его вопрос... Этими заключительными словами статьи «Луч света в темном царстве» исчерпывается отношение Добролюбова,— говорит Плеханов,— к Островскому. Мало того: в них весь Добролюбов. Да и этого мало. В них — вся передовая литературная критика шестидесятых годов. Разбирая лучшие художественные произведения русской литературы, критика эта стремилась вызвать «русскую силу» на решительное дело; ей хотелось показать своим читателям законность и важность этого дела» [1].

Так вот, является ли подобного рода критика, согласно Плеханову, идеалом критики вообще, образцом для всякой критики, эталоном для критики?

Короче говоря, «права ли», как выражается Плеханов, была такая критика? «Нет ли греха в том, что она делала, как говорили ее противники, искусство орудием посторонней идеи?» [2]. Так Плеханов вроде бы соглашается с тем самым, кстати, упреком, который постоянно бросал Добролюбову тот же Ап. Григорьев и который постоянно старался отвести от «реальной критики» Добролюбов.

Но вот есть ли в подобной особенности «реальной критики» «грех» с плехановской точки зрения?

«Об этом,— говорит Плеханов,— каждый пусть судит по-своему. Кто не дорожит той идеей, которую она про-

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1 стр. 549, 550.

[2] Там же, стр. 550.

поведовала, тот, разумеется, скажет: «да, грех налицо — и очень большой грех. Передовая критика шестидесятых годов унижала искусство». А кому дорога эта идея, тот не увидит в служении ей ничего унизительного и потому скажет, что передовая критика того времени никакого греха не совершила. Ведь,— подчеркивает Плеханов,— надо же помнить, что, как уже сказано выше, критика эта отнюдь не требовала от искусства какой бы то ни было тенденциозности. Напротив, она отворачивалась от тенденциозных произведений и требовала от художника только одного: *жизненной правды*. Уже поэтому,— заключает Плеханов,— она не могла дурно влиять на эстетический вкус читателей. И, конечно, совсем не случайно было то обстоятельство, что Добролюбов очень верно судил о художественных достоинствах разбираемых им произведений...» [1].

Нет, Плеханов, конечно, отнюдь не повторяет того упрека, который был брошен в свое время «реальной критике» Ап. Григорьевым. То есть он повторяет его лишь отчасти: Плеханов считает, как видим, что одно дело сделать «искусство орудием посторонней идеи», другое — «требовать от искусства тенденциозности». Все дело, по-видимому, тут в том, какого рода та идея, «орудием» которой критика делает искусство. Ап. Григорьев, как помним, этим не интересовался, его не устраивали любые «теории», и потому любые идеи, проводимые критикой, представлялись ему навязываемыми ею искусству. И тем не менее, пусть далеко не в полном объеме, не в полной мере, Плеханов все-таки оставляет в своем суждении о «реальной критике» момент, который может быть истолкован как момент относительного согласия с григорьевской точкой зрения.

Вообще взгляды Плеханова на соотношение художественности и идейности в произведении искусства могут порой показаться несколько неожиданными для марксиста, по крайней мере в традиционном представлении.

Неоднократно выступал Плеханов против так называемого «тенденциозного искусства» и по самым разным поводам.

«...Чем скорее,— писал он, к примеру, в одной из своих статей 1897 года,— художник отделается от дурной привычки *доказывать* там, где надо *рассказывать*, *рассуждать* там, где надо *рисовать*, тем лучше будет и для

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 550.

него самого и для его читателей»[1]. Он категорически возражал против низведения искусства «на степень простого средства для достижения весьма прозаической цели: победы над политическими противниками»[2].

Хотя в то же время Плеханов полагал, что сама по себе «проповедь... совсем не исключает художественности. Но,— говорит он,— нужно, чтобы она была ясной и последовательной, нужно, чтобы проповедник хорошо разобрался в тех идеях, которые он проповедует; чтобы они вошли в его плоть и кровь; чтобы они не смущали, не сбивали, не затрудняли его в момент художественного творчества. Если же это непременное условие отсутствует,— замечает Плеханов,— если проповедник не сделался полным господином своих идей, если его идеи к тому же неясны и непоследовательны, тогда идейность вредно отразится на художественном произведении, тогда она внесет в него холод, утомительность и скуку. Но заметьте,— подчеркивает Плеханов,— что вина будет падать здесь не на идеи, а на неуменье художника разобраться в них, на то, что он, по той или по другой причине, *не сделался идейным до конца*. Стало быть, вопреки тому, что кажется на первый взгляд, дело не в идейности, а — как раз наоборот — в недостатке идейности»[3].

Но приведенное нами тут ради объективности место из известной статьи «Генрик Ибсен» (1906) едва ли не единственное из всего, что написано Плехановым по поводу указанной проблемы, когда он столь категорично высказывается «за идейность» художественного произведения, за «проповедничество» в формах искусства. По большей же части «тенденциозность», «проповедничество» в искусстве встречают у Плеханова весьма сдержанное отношение, поскольку так или иначе ассоциируются им с опасностью субъективистского истолкования общественного назначения художественного творчества.

«Чтобы покончить с этой стороной вопроса,— говорит Плеханов,— прибавлю, что всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет. Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 2, 1958, стр. 355.
[2] Там же, стр. 341.
[3] Там же, стр. 527

она сама служит. А так как политическая власть,— добавляет Плеханов,— бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной или даже совсем реакционной, то уже отсюда видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей. История русской литературы очень наглядно показывает, что его отнюдь не чуждались и наши охранители... Сам император Николай Павлович смотрел на задачу искусства тоже преимущественно с «нравственной» точки зрения... О пьесе «Не в свои сани не садись», написанной в ту эпоху, когда Островский, попав под влияние славянофилов, говаривал на веселых пирушках, что он с помощью некоторых своих приятелей все «Петрово дело назад повернет»,— об этой, в известном смысле, довольно-таки назидательной пьесе Николай I с похвалой отозвался: «Это не пьеса, это урок»...» [1].

Короче говоря, «утилитарный взгляд на искусство,— как говорит Плеханов,— так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным» [2].

Но если, согласно Плеханову, принцип утилитаристского подхода к искусству сам по себе совершенно политически нейтрален, то с точки зрения методологической и теоретической этот принцип крайне сомнителен и даже просто опасен, поскольку он открывает возможность для субъективистского отношения к искусству и для превращения искусства в «простой рупор» тех или иных идей. А «если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда,— говорит Плеханов,— он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы» [3].

С той же антисубъективистской направленностью плехановской мысли связано и его понимание задач «научной критики» и «научной эстетики».

Такая научная эстетика и критика, согласно Плеханову, «не дает искусству никаких предписаний... Она не говорит ему: «Ты должен держаться таких-то и таких-то

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 145, 146.
[2] Там же, стр. 148.
[3] Там же, стр. 150.

приемов, можешь позволять себе то-то и то-то, а вот этого ты позволять себе не должен, потому что это уронит твое достоинство и поставит тебя в противоречие с твоими же собственными законами». Научная эстетика не предписывает искусству законов, а только скромно старается понять те, под действием которых совершается его историческое развитие» [1].

И в этом случае Плеханов совершенно не случайно обращается именно к революционно-демократическому наследию в области эстетики и литературной критики, нечто активно поддерживая в этом наследии, а нечто не менее активно в нем отрицая и критикуя.

Знаменательным образом и с несомненной логикой он начинает в данном случае с работ Белинского «примирительного периода», когда, как говорит Плеханов, Белинский «жертвовал идеалом ради действительности» [2]. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно в эту пору своей духовной и политической эволюции Белинский, согласно Плеханову, заложил первые основы весьма плодотворной традиции в сфере литературно-критической деятельности. «Примирившийся с действительностью Белинский,— пишет по этому поводу Плеханов,— очень презрительно относился к *субъективному* методу (как сказали бы у нас теперь) в литературной критике и твердо верил в возможность найти для нее *объективную* основу» [3].

Впоследствии Белинский, как известно, порвал со своей идеей «примирения» с тогдашней «гнусной российской действительностью» и «в последней фазе» своего развития «стремился,— по словам Плеханова,— примирить идеал с действительностью посредством *идеи развития,* которая дала бы идеалу, прочное основание и превратила бы его из *«абстрактного»* в *конкретный»* [4], но мысль о задаче литературной критики, критики явлений искусства вообще, впервые высказанная Белинским в пору «примирения», стала, согласно Плеханову, краеугольной идеей передовой русской критики.

«Еще в статье о Державине,— пишет Плеханов,— Белинский говорил: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в

---

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, М., Государственное социально-экономическое издательство, 1936, стр. 66.
[2] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 321.
[3] Там же, стр. 335.
[4] Там же, стр. 321.

том, чтобы определить, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории; нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде нее и существованию которого она сама обязана своим существованием». Это,— говорит Плеханов,— именно то, что мы хотим сказать. Но, обдумывая свой эстетический кодекс,— добавляет Плеханов,— Белинский не всегда помнил это золотое правило» [1].

Главный «грех» революционно-демократической критики, согласно Плеханову, заключается, стало быть в непоследовательности, проявляемой ею в отстаивании своих же собственных принципов и идей.

То же, к примеру, происходило, согласно Плеханову, и с Добролюбовым.

В статье «Добролюбов и Островский» Плеханов писал так по этому поводу: «Добролюбов говорил: реальная критика ничего не предписывает литературе — она только изучает ее. С этого он начал. А кончил он тем, что отвел литературе служебную роль. Откуда взялось это противоречие? Оно,— говорит Плеханов,— вышло из того же идеалистического взгляда на историю... Добролюбов был логичен даже в своих противоречиях. В этих противоречиях виновата,— говорит Плеханов,— была не его собственная мысль, а недостаточная разработанность той *материалистической* философии, которой он держался и которая еще не успела и не могла отказаться от *идеалистического* взгляда на общественную жизнь. Этот недостаток материалистической философии был устранен только Марксом и Энгельсом. Но учение этих двух мыслителей было еще неизвестно нашим передовым «шестидесятникам» [2].

Не ясно ли после всего сказанного, что ценил и за что поддерживал в области литературной критики Плеханов революционеров-демократов и что он отрицал в их практике критического суждения?

Создается, по-видимому, умозрительная возможность сконструировать следующего рода схему: Плеханов в своей критике добролюбовской непоследовательности в чем-то смыкается с Ап. Григорьевым. И это — не случайно. Как не случайно и то, что и Ап. Григорьев и Плеханов

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 373.
[2] Там же, стр. 553.

идут в данном случае от Белинского «примирительного периода». А ведь Белинский в указанную пору стоял, без сомнения, на куда более низкой ступени идейного развития, нежели Добролюбов 60-х годов. Так через «примирительные идеи» Белинского прокладывается некий «идейный мостик» от «объективизма» плехановского к принципиальному «анти-теоретизму» Ап. Григорьева.

Этой схеме по правилам «дурной антитезы» может быть противопоставлена прямо противоположная. Последняя сводится к допущению того, что Добролюбов в своем споре с Ап. Григорьевым в итоге все-таки был неправ и что Плеханов увидел ту же самую слабость в добролюбовской позиции, на которую справедливо указывал-де в свое время еще тот же Ап. Григорьев, критикуя оценку, данную Добролюбовым Катерине Островского и другим персонажам этого драматурга.

Думается, однако, что обе схемы отнюдь не исчерпывают возможностей объективного рассмотрения вопроса.

Думается, что Добролюбов был все-таки в основном и главном совершенно прав в его споре с Ап. Григорьевым. Своеобразное «почвенничество» Ап. Григорьева весьма и весьма существенно отличается от поисков Белинским объективного взгляда на действительность в тот период, когда идеи дворянской революционности потерпели в России политическую катастрофу после поражения декабризма, а идеи революционно-демократического толка еще отсутствовали — их лишь еще предстояло выработать.

Во времена Ап. Григорьева была новая революционная теория, было революционно настроенное крестьянство. Вызревала революционная ситуация. Ап. Григорьев опоздал «примириться с действительностью». И потому прав был по-своему Белинский даже в свой «примирительный период», ибо его «примирение» имело несомненное историческое объяснение и оправдание, прав был и Добролюбов. А вот Ап. Григорьев был неправ.

Только, как напоминает марксизм, нельзя быть правым для всех эпох, правым на все времена.

Беспокойство Добролюбова по поводу убедительности его собственной аргументации в защиту объективности критериев оценки художественных произведений «реальной критикой» действительно — свидетельство его огромной, поразительной, можно сказать, уникальной исторической и методологической чуткости: он хотел упрочить эту аргументацию, но на той теоретической основе, с которой выступал, не мог этого сделать. И потому повто-

рялся, нервничал, вновь и вновь обращался к уже опровергнутому им Ап. Григорьеву, словно бы ища в его нападках, в аргументах своего оппонента, своего литературного противника хоть какого-нибудь указания, хоть какого-нибудь намека на возможный путь углубления своих собственных позиций. Но тщетно.

Этот путь, как было замечено Плехановым, мог открыться лишь с новой методологической высоты. И тот же Плеханов первым понял это. И попытался с этих новых — марксистских — позиций уточнить идеи добролюбовской «реальной критики», оспаривая некоторые существенные моменты добролюбовской доктрины.

И вновь спор оживил «устарелую» было истину Добролюбова.

И вновь — в который уже раз — творчество Островского оказалось поводом, по которому русская критика вынуждена была уточнять свои критерии, отрабатывать свои принципы анализа явлений искусства, пересматривать оценки и самые методы подхода к художественному произведению.

Но и на Плеханове дело тут не остановилось.

Плеханов тоже был в свою очередь оспорен. Луначарским.

* * *

Здесь, впрочем, нам следует сделать одно отступление.

На этот раз опять преимущественно теоретического характера... Не слишком ли, впрочем, много разного рода «отступлений» в этой книге? И от чего, собственно, столь часто отступает автор? От непосредственной темы своей работы? Тогда зачем такого рода отступления вообще нужны?

Нет, от *темы* книги я как раз не отступаю. Ведь речь у нас в конце концов идет о *методологии* подхода к творчеству великого драматурга. И потому «отступления» и исторического и теоретического характера порой представляют *прямой предмет* всего нашего разговора. Пусть читателя не введет в заблуждение чисто жанровая терминология — «отступления» в данном случае только внешне иногда уводят от непосредственной нашей темы — на самом деле они как раз подводят к ней.

Так вот — дело в том, что к спору Луначарского с Плехановым по поводу того, что можно считать истинным представлением о роли и задачах литературной критики,—

к этому спору постепенно примешалось столько всего, что со временем сам этот спор обрел совершенно особый смысл и значение не только для уяснения судеб русской критики, но и для судеб русской общественной мысли вообще. «Спорящие стороны» далеко отошли при этом от конкретного повода, послужившего первым толчком к спору.

Впрочем, вот как оно все было.

Прежде всего тут следует, как видно, учесть то обстоятельство, что в пору, когда Плеханов выступил в сфере эстетики и литературной критики с марксистских позиций, одним из основных его противников оказался субъективизм позднепароднического толка. Плеханов тогда и сам только-только порвал с народническими иллюзиями. Борьба с субъективистским подходом к различным вопросам общественной жизни обретала для него особую остроту — в ней были и элементы своеобразной самокритики и критики своих недавних единомышленников, всю пагубность заблуждений которых Плеханов недавно лишь осознал. Во всяком случае, доминирующей идеей Плеханова-литератора в пору его перехода на марксистские позиции был именно антисубъективизм. Но антисубъективистская направленность творчества Плеханова отнюдь не исчерпывается его борьбой с народнической идеологией. В дальнейшем антисубъективизм Плеханова находит все новые и новые цели для критики, соответственно меняется и его содержание, природа.

И вот, уясняя смысл, характер и конкретную направленность всей той борьбы, которую всегда вел Плеханов с разного рода вульгаризаторскими и субъективистскими течениями в эстетике и литературной критике тех времен, следует учесть, что сама эта борьба была отмечена серьезнейшими противоречиями и что даже ее общетеоретическая основа существенно видоизменялась в ходе общей эволюции плехановского мировоззрения. В свою очередь такая сложность картины во многом содействовала возникновению и утверждению в прошлом в работах отдельных наших исследователей достаточно односторонних и недостаточно конкретных оценок истинной природы антивульгаризаторской и антисубъективистской направленности плехановских взглядов.

Именно антивульгаризаторская и антисубъективистская направленность эстетических и литературно-критических взглядов Плеханова — важнейшая и актуальнейшая сторона всего строя его мыслей, но она-то и поныне зачастую недооценивается, поскольку механически связы-

вается в ряде случаев с объективистской тенденцией плехановского мировоззрения, явившейся, как известно, теоретической основой плехановского меньшевизма, и с выступлениями Плеханова против большевистской идеи партийности искусства.

Между тем это, конечно, разные все-таки вещи.

Зачастую и вся эволюция воззрений первого русского марксиста предстает как процесс вызревания тех «зародышей» объективизма, которые, оказывается, были присущи Плеханову чуть ли не изначально. Вопрос об антисубъективистской направленности эстетической теории и литературно-критических позиций Плеханова при такой постановке дела, конечно, даже и не поднимается.

Упущение это — принципиальное.

Случайно ли, что Ленин, отнюдь не склонный, как знаем, прощать Плеханову какие бы то ни было заблуждения и грехопадения, вместе с тем подчеркивал, что на книге Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (в которой антисубъективистская направленность плехановского мировоззрения нашла наиболее законченное, развернутое и цельное выражение) «воспиталось целое поколение русских марксистов»[1].

Нетрудно догадаться, что речь тут у Ленина идет именно о том самом поколении русских марксистов, которое мы позднее стали называть «ленинской гвардией»...

Да и вряд ли можно сомневаться в том, что плехановская критика позднenародничecкoй теории «героев и толпы» в современных условиях утратила уже всякую актуальность и всякое значение для здорового развития творческого марксизма и всякое значение для утверждения в нашем сознании верного представления об истинной природе тех или иных литературных характеров и типов. Как вряд ли можно считать, что для нас ныне утратил уж всякую актуальность и всякое значение при решении тех или иных и «чисто экономических», народнохозяйственных вопросов опыт плехановской постановки и решения этих вопросов, на которые, по словам Ленина, Плеханов отвечал «так, как только и мог отвечать марксист».

«Он оставил совершенно в стороне вопрос о долженствовании, как праздный и могущий интересовать лишь субъективистов, и все время говорил лишь о действитель-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 313.

ных общественно-экономических отношениях, о действительной их эволюции»[1]. А разве эта мысль Плеханова не может что-либо осветить для нас и в вопросах отношения к искусству, в проблемах литературной критики и культурной политики? Правда, после перехода Плеханова на позиции меньшевизма Ленин писал в работе «Две тактики социал-демократии в демократической революции», что «способ изложения своих мыслей» единомышленниками Плеханова «напоминает отзыв Маркса (в его знаменитых «тезах» о Фейербахе) о старом, чуждом идеи диалектики, материализме. Философы только *истолковывали* мир различным образом,— говорил Маркс,— а дело в том, чтобы *изменять* этот мир»[2].

Но указанием на этот порок Ленин никогда не исчерпывал своей характеристики Плеханова. В 1913 году Ленин писал, что, по его мнению, Плеханов — «самый знающий по философии марксизма социалист»[3]. В 1921 году Ленин заявляет, что «все написанное по философии» Плехановым «должно войти в серию обязательных учебников коммунизма»[4]. Перу Плеханова, согласно ленинскому определению, принадлежат работы, представляющие «лучшее во всей международной литературе марксизма»[5].

В 1906 году, по достоинству оценивая изменение политической позиции Плеханова, Ленин вместе с тем считал необходимым заметить, что теоретические работы Плеханова «остаются прочным приобретением социал-демократии всей России, и никакая «фракционность» не ослепит человека, обладающего хоть какой-нибудь «физической силой ума», до забвения или отрицания важности этих приобретений»[6].

* * *

Кажется, что Плеханов и сам готов вступить в дискуссию по поводу его эстетических и литературно-критических взглядов.

В предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908 г.) Плеханов пишет, например: «Один

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 198.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинеий, т. 11, стр. 31.
[3] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 119.
[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 290.
[5] Там же.
[6] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 226.

критик — не только не благосклонный, но, как видно, весьма и весьма невнимательный — приписал мне поистине удивительный литературный критерий. Он утверждал, что я одобряю тех беллетристов, которые признают влияние общественной среды на развитие личности, и порицаю тех, которые этого влияния не признают. Нельзя понять меня хуже». Кого именно из критиков имел тут в виду Плеханов, пока установить не удалось. Однако здесь важно иное: «весьма и весьма невнимательный» критик приписал Плеханову как раз то, против чего, в частности, и выступал Плеханов. И далее Плеханов так раскрывает свое понимание задач критики, свое понимание подхода к искусству и оценки явлений художественного творчества.

«Я,— говорит Плеханов,— держусь того взгляда, что общественное *сознание* определяется общественным *бытием*. Для человека, держащегося такого взгляда, ясно, что всякая данная *«идеология»* — стало быть, также и *искусство* и так называемая *изящная литература* — выражает собой *стремления* и *настроения данного общества* или — если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы,— *данного общественного класса*. Для человека, держащегося этого взгляда, ясно и то, что литературный критик, берущийся за оценку данного художественного произведения, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона *общественного* (или *классового*) *сознания* выражается в этом произведении... В качестве сторонника материалистического мировоззрения я скажу, что первая задача критики состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения *с языка искусства* на *язык социологии*, чтобы найти то, что может быть названо *социологическим эквивалентом данного литературного явления*. Этот мой взгляд не раз выражался в моих литературных статьях; но, как видно, *он*-то и ввел в заблуждение моего критика.

Этот остроумный человек,— продолжает Плеханов,— решил, что если, по моему мнению, первая задача литературной критики состоит в определении социологического эквивалента разбираемых им литературных явлений, то я должен хвалить тех авторов, которые своими произведениями выражают приятные для меня общественные стремления, и порицать тех, которые служат выразителями — неприятных. Это уже было бы само по себе достаточно нелепо, потому что для критика, как для такового, речь идет не о том, чтобы «смеяться» или «плакать», а

о том, чтобы понимать. Но «сочинитель», которого я имею в виду, еще больше упростил дело. У него вышло, что я раздаю похвалы или порицания, смотря по тому, подтверждает или нет данный автор своими сочинениями мой взгляд...».

О, это сакраментальное «смеяться» или «плакать»! Чего только не было у нас говорено и не говорится по поводу этих знаменитых слов... Однако запомним их.

Впрочем, процитированный нами здесь отрывок из названной статьи Плеханова столько уже раз цитировался в разных работах выборочно, чуть ли не построчно и не «пофразно», что — ей-ей — имеет смысл процитировать его и в более полном виде. Дабы наконец можно было увидеть развитие плехановской мысли, ее направленность, проследить за ходом его аргументации.

«В рассказе Г. И. Успенского *«Неизлечимый»,*— продолжает Плеханов,— дьякон, страдающий запоем и добивающийся от доктора такого лекарства от этого недуга, которое вступило бы «в самую, например, в жилу», является решительным противником материализма, доказывая, что материя и дух совсем не одно и то же. «Извольте видеть,— рассуждает он...— даже и в «Русском слове» не сказано прямо так, что, мол, это все одно... Ежели бы так, то взять палку — вот тебе хребет, обмотал бечевкой — нервы, еще чего-нибудь наддал — и хоть в мировые посредники выбирай: только шапку с красным одеть...».

Этот дьякон,—замечает далее Плеханов,—оставил многочисленное потомство. Он — родоначальник всех «критиков» Маркса. К числу его потомков, очевидно, принадлежит и мой «сочинитель». Только надо говорить правду: дьякон не так «узок», как его потомки. Он беспристрастно признавал, что «даже» и по «Русскому слову» хребет — не палка, а нервы — не бечевка. А вот мой немилостивый критик, очевидно, готов приписать мне твердое убеждение в тождестве нервов с бечевкой и палки с хребтом. Да и один ли мой критик? Достаточно припомнить те возражения, с которыми выступали против марксизма народники и субъективисты, чтобы убедиться в том, что эти наши противники совершенно серьезно приписывали нам — да, собственно говоря, и до сих пор не перестали приписывать — подобные же нелепости...».

И далее: «Мне скажут,— продолжает свою мысль Плеханов,— пожалуй, что критик, берущийся за определение социологического эквивалента художественных произ-

ведений, легко может злоупотребить своим методом. Я это знаю. Но где же тот метод, которым нельзя было бы злоупотребить?» Иное, конечно, дело (и Плеханов понимал это вполне), что, «стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика... изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настежь раскрывать их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть,— как это было и у критиков-идеалистов,— оценка эстетических достоинств разбираемого произведения. Если бы критик-материалист отказался от такой оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквивалент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непонимание той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться... Иначе сказать,— заключает Плеханов свою мысль,— *первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его, как свое необходимое дополнение»*[1].

Приведенные положения не являются случайными для Плеханова, они выражают одну из основных идей его эстетических и литературно-критических взглядов. В его произведениях можно найти ту же самую идею, выраженную, однако, подчас в «более мягкой» форме или частично, с оговорками. Но суть дела от этого, естественно, не изменится, хотя и несколько, конечно, затемнится.

* * *

Так вот, теперь пришла пора сказать, что первым в нашей литературе с марксистских позиций решительно выступил против изложенной плехановской концепции А. В. Луначарский. Факт этот достаточно известен и широко используется теми авторами, которые и по сей день считают плехановскую точку зрения на задачи и цели критики объективистской. Вопрос при этом всегда ставится так: кто в данном случае был прав — Плеханов или Луначарский? Далее следует однозначный ответ.

Между тем отношение Луначарского к плехановскому теоретико-эстетическому и литературно-критическому на-

---

[1] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 123, 124—129.

следию было сложным, двойственным, порой не весьма последовательным, хотя и в этой непоследовательности была известная логика, коренившаяся не только в противоречиях плехановской позиции, но и в своеобразии мировоззрения самого Луначарского. Спор Луначарского с Плехановым, начавшийся еще при жизни последнего, имеет принципиальное значение для уяснения задач литературной критики и судеб русской литературно-критической мысли. Сквозь перипетии этого спора тянутся нити, связывающие наше сегодняшнее представление о месте и роли критики в развитии искусства, с революционно-демократическими традициями в сфере оценки художественного произведения.

В этом споре оживают, звуча на новый, конечно, лад, многие знакомые уже нам мотивы — знакомые по спору Ап. Григорьева с Добролюбовым, по спору Добролюбова и Писарева, по странному спору Добролюбова с Чернышевским, по расхождениям с Чернышевским и Добролюбовым Антоновича, наконец.

Слегка упрощая дело, можно даже сказать, что это все тот же традиционный для русской критики старый спор, впервые столь ярко вспыхнувший по поводу произведений Островского и придавший этим произведениям столь своеобразное освещение. Проследить судьбу этого длящегося столь долгое время спора необходимо, раздумывая над судьбами творческого наследия Островского. И не только его.

* * *

Полагая Плеханова «основателем марксистской критики» [1], Луначарский в советский период своего творчества весьма активно поддерживал разработанную Плехановым методологию подхода к явлениям искусства. «Плеханову, — писал Луначарский, — принадлежит огромная заслуга определения объективной генетической критики, общих ее методов» [2].

Луначарский отчетливо видел и основную направленность эстетических и литературно-критических суждений Плеханова и те причины, которые обусловили эту направленность, определили ее.

---

[1] А. В. Луначарский, Статьи о литературе, М., Гослитиздат, 1957, стр. 108.

[2] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 8, 1967, стр. 341.

«В своей работе по подведению марксистского фундамента под литературную критику, — писал Луначарский в статье «Плеханов как искусствовед и литературный критик», — Плеханов прежде всего столкнулся с субъективистами, являвшимися эпигонами великих просветителей и вульгаризовавшими основные принципы лучшей поры деятельности разночинной интеллигенции»[1].

Обращаясь к плехановским взглядам на задачи марксистской критики явлений искусства, Луначарский часто опирался на антисубъективистскую их направленность в борьбе с разного рода вкусовыми тенденциями в тогдашней русской эстетике и литературной критике.

«Поскольку, — писал Луначарский, — Плеханову приходилось противопоставлять объективный и научный марксистский метод критики старому субъективному или эстетскому капризничанию и гурманству, постольку, конечно, он был не только прав, но и произвел огромную работу по установке истинных путей марксистской критики в будущем.

Однако, — тут же оговаривается Луначарский, — никоим образом нельзя считать, что пролетариату свойственно только констатировать внешние факты, разбираться в них. Марксизм не есть только социологическая доктрина. Марксизм есть также активная программа строительства. Это строительство немыслимо без объективной ориентации в фактах. Если марксист не имеет чутья к объективной установке связи между явлениями, его окружающими, — он погиб как марксист. Но от подлинного, законченного марксиста мы требуем еще и определенного воздействия на эту среду. Критик-марксист — не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самых мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель»[2].

И далее Луначарский, разъясняя эту свою мысль применительно к конкретным задачам литературной критики, так объясняет свое отношение к плехановской точке зрения на эти задачи.

«Плехановская точка зрения, — говорил Луначарский, — *должна была* соответствовать тому периоду русской марксистской мысли, когда она еще не чувствовала

[1] А. В. Луначарский, Критика и критики, М., «Художественная литература», 1938, стр. 229.

[2] А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., Учпедгиз, 1971, стр. 104, 105.

себя властной, могущей изменить обстоятельства, в том числе и творческую мысль художника, когда она была больше наблюдающей и разъясняющей, когда она, выражаясь словами Маркса, «истолковывала мир» искусства и находила поэтому, что это — единственное законное ее занятие. Наша же точка зрения, — подчеркивал Луначарский, — соответствует тому периоду, когда марксистская мысль в нашей стране стала властвующей, когда она хочет *переделывать* мир, в том числе и мир искусства, в полном согласии с основной идеей Маркса о назначении философии, то есть в конце концов всякой творческой работы. И так как мы живем именно в нашу эпоху, а не в плехановскую, то нам нужно очистить взгляды Плеханова от того, что внесла в них слабость его эпохи»[1].

Только задача «очистки» чьих бы то ни было взглядов от тех или иных элементов, «внесенных» в них той эпохой, которая их и породила,— задача сомнительная. Достаточно вспомнить в этой связи о той «очистке», которой были подвергнуты не в столь уж далеком прошлом на том же основании взгляды самого Луначарского.

Разговор же Луначарского о разных «эпохах» мало что тут может нам объяснить. Так же как и ссылка на Маркса.

Маркс, действительно считавший, что его философия отличается от всех иных тем, что не ограничивает себя задачей лишь «объяснения» мира, а ставит задачу его коренного переустройства, жил тем не менее в эпоху, когда марксистская философия не успела еще ни в одной из стран сделаться «властвующей».

Что же касается того, что Луначарский говорит в данном случае о Плеханове, то и тут мысль Луначарского невозможно счесть достаточно убедительной. Поскольку, согласно Луначарскому, Плеханов ограничивал свою задачу объяснением мира искусства, постольку надо считать, что он в данном случае вообще выступал не как марксист. Но так как Луначарский с подобным предположением, как видно, не согласен, то он тут просто допускает явную непоследовательность в своей собственной мысли.

Думается, впрочем, что и сама постановка вопроса, которую предлагает Луначарский, тяготеет к известному разрыву между задачей «объяснения» мира (мира искусства в том числе) и «переделки» этого мира. Согласно же

---

[1] А. В. Луначарский, Критика и критики, стр. 256, 257.

марксистской точке зрения изменение мира плодотворно лишь на основе его понимания, возможно не вопреки объективному ходу его закономерностей, а как раз в силу развития этих закономерностей, на основе их, — свобода действий есть осознанная необходимость действовать именно так, а не иначе. Стоит ли после всего этого говорить, что если в одну эпоху для марксиста было достаточно «понимать» мир, то в другую пришла пора этот мир изменять?

Есть основание предположить, что известная методологическая предрасположенность Луначарского к столь одностороннему истолкованию позиций Плеханова могла корениться у Луначарского в инерции тех его симпатий к субъективизму, которые были столь свойственны ему в более ранний период его творчества и которые столь несомненно проявились в отходе Луначарского от большевизма к «левому коммунизму» и в увлечениях его «впередовскими» теориями революционного «активизма» и «борьбизма». Стоит напомнить, что перед угрозой подобного сорта извращения марксизма В. И. Ленин считал необходимым идти на союз с Плехановым, несмотря на серьезные расхождения с ним по ряду важных вопросов революционной теории и тактики. Вместе с тем Луначарский допускал очевидную ошибку, когда уже в советское время в своей верной критике «плехановской ортодоксии», сделавшейся на какой-то срок тогда теоретической базой определенных сектантских тенденций в художественной и культурной политике, не отделил точку зрения самого Плеханова от точки зрения эпигонов и вульгаризаторов Плеханова из ряда некоторых теоретиков РАПП...

Но последуем за Луначарским.

«Если Плеханов, — говорит Луначарский, — воззрения которого на литературную критику в некоторых отношениях (прошу, — подчеркивает Луначарский, — заметить это: лишь в *некоторых*) были шагом назад по сравнению с Чернышевским, говорит о двух актах критики, утверждает, что сначала надо генетически исследовать социальные корни, а потом произнести о них эстетическое суждение, то ведь совершенно ясно, что он неправ. Генетическое объяснение, так сказать, детерминированного появления того или иного произведения (объяснение по столь дорогому для Плеханова принципу «не плакать, не смеяться, а понимать») — еще не есть даже критика: это есть, собственно говоря, литературно-историческое

исследование, это есть акт социологического определения причин появления данного произведения. Критика предполагает высказывание *суждения* о произведении. У Плеханова же, — как полагает Луначарский, — часто получается так, что «настоящий» научный критик, «критик-марксист», не должен иметь суждения о произведении. Совершенно очевидно, — заключает Луначарский, — что это чудовищная односторонность; эта ошибка попала в систему Плеханова потому, что он, увлеченный полемикой, противопоставлял в то время такую огрубленную «объективность» действительно нелепым теориям социологов субъективной школы» [1].

В 1928 году в докладе на секции литературы и искусства Комакадемии (позднее этот доклад стал более известен широкому кругу читателей как статья «Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности») Луначарский говорил: «Имеет ли право наша теперешняя критика говорить о литературе с точки зрения того, какой она должна быть?.. Имеем ли мы право требовать, чтобы писатель изображал типы положительные, которые могут показать, каким должен быть молодой гражданин нашей республики, чтобы писатель умел клеймить, умел сделать в наших глазах презренными те пороки и недостатки, которые вредят нашему строительству? Имеем ли мы право ставить литературе эти этические требования?.. И кто тогда прав — Плеханов ли, который утверждает, что величайший грех сказать: наша литература *должна быть* такой-то, или Чернышевский с его суждением о нравственной деятельности писателя?» [2].

Характерно, однако, что Луначарский в данном случае не вспоминает о «реальной критике» Добролюбова. Споря с Плехановым и в этом своем споре с ним опираясь на идеи Чернышевского, Луначарский просто забывает о тех существенных коррективах, которые внес некогда в революционно-демократическую доктрину литературно-критической деятельности, ее задач, ее назначения и роли ближайший сподвижник Чернышевского. И это, конечно, не недобросовестность Луначарского, эта забывчивость логична, хотя и выдает непроизвольно какую-то односторонность позиции самого Луначарского — позиции, которая как бы отводила, видимо, его глаза от некоторых существенных аспектов и перипетий старого спора.

[1] А. В. Луначарский, Русская литература, М., Гослитиздат, 1947, стр. 31.

[2] А. В. Луначарский, Критика и критики, стр. 179, 180.

Вернемся, однако, к Плеханову.

Исключала ли точка зрения Плеханова на задачи и цели литературной критики идею активного подхода к явлениям искусства, к предмету этой критики?

Вопрос существенный.

Вообще говоря, Плеханов неоднократно ставил перед критикой задачу «уяснить себе генетическую связь *полезного* с эстетически приятным»[1]. Но он всегда видел тут возможность грубого, вульгарного решения вопроса и, вполне вероятно, даже догадывался, к чему именно на практике такое огрубление может привести в сфере критического суждения о явлении искусства.

Но вместе с тем Плеханов был все-таки достаточно далек от утверждения какой бы то ни было пассивности в отношении критики к искусству. Только вопрос об активной роли критики он ставил при этом несколько иначе, нежели Луначарский, в этом случае он как раз был ближе к революционно-демократическому пониманию активной роли критики.

«Поскольку, — говорил Плеханов, — мы желаем доставить торжество тому из направлений в искусстве, которое пользуется нашим сочувствием, мы... заботимся о том, чтобы были налицо те общественные условия, при которых овладеет художниками симпатичное нам настроение. Как видите, — добавляет Плеханов, словно бы обращаясь к своим позднейшим оппонентам, — это очень мало похоже на пассивное отношение к предмету»[2].

И в этой связи — несколько слов еще о соотношении плехановской позиции в понимании задач литературной критики с позицией революционно-демократической в целом. Представляется, что и тут Луначарский не избегнул некоторого упрощения и некоторой примитивизации Плеханова.

Естественно, что плехановская позиция в данном вопросе не совпадает с позицией революционно-демократических литераторов. Многое во взглядах последних Плеханов тут подхватывает и поддерживает, но кое-что и отвергает. Это вполне естественно, резонно. Ведь идеи, принципы революционно-демократических критиков продолжали и развивали, как мы помним, не только марксистские литераторы, их продолжали и развивали на свой аршин и разного рода эпигоны шестидесятников,

---

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 60.
[2] Там же, стр. 215.

вплоть до представителей субъективно-социологического метода и даже далее. В самой эстетике революционных демократов, повторим, была и сильная сторона, послужившая отправной точкой для традиции первого рода, и ограниченность, связывающая эту эстетику со взглядами ее эпигонов. Принять позицию революционной демократии в вопросах литературно-критической деятельности, в частности, «в целом», «полностью» — значило бы перейти с точки зрения последователей шестидесятников на точку зрения их эпигонов, догматизирующих великое наследие, но утрачивающих с необходимостью при этом всякое представление об историческом смысле и значении этого наследия.

Плеханову, скажем, была всегда очень близка, понятна, родственна «установка» Чернышевского на «эстетическую реабилитацию» действительности, на утверждение приоритета объективной основы художественного творчества.

«Вообще, — писал Плеханов, — противоположение желательного необходимому не выдерживает критики и представляет собой лишь частный случай того дуализма, — осужденного, между прочим, и Фейербахом, учителем Чернышевского, — того дуализма, который разрывает связь между субъектом и объектом. Всякая *монистическая философия,* — а философия Чернышевского, — замечает Плеханов, — не без основания объявляла себя таковой, — обязана стремиться к тому, чтобы объяснить желательное необходимым, *понять возникновение данных желаний у данного общественного человека как закономерный и потому необходимый процесс*. Чернышевский — да и сам Фейербах — признавал за своей философией эту обязанность, поскольку указанная нами задача представляется ему в *своей общей отвлеченной формулировке»* [1]. Но, отмечает Плеханов, «эстетические взгляды Чернышевского были *только зародышем* того правильного воззрения на искусство, которое, усвоив и усовершенствовав диалектический метод старой философии, в то же время отрицает ее метафизическую основу и апеллирует к конкретной общественной жизни, а не к отвлеченной абсолютной идее. Чернышевский не сумел утвердиться на диалектической точке зрения; поэтому в его собственные представления о жизни и об искусстве проник очень значительный элемент метафизики. Он

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 455.

разделял человеческие потребности на естественные и искусственные; сообразно с этим и «жизнь» представлялась ему частью нормальной, — поскольку она соответствовала естественным потребностям, — а частью, и притом большею частью, ненормальной, — поскольку ее склад обусловливается искусственными потребностями человека.

Пользуясь таким критерием, нетрудно было прийти к тому выводу, что жизнь всех высших классов общества ненормальна. А отсюда было рукой подать до того вывода, что искусство, выражавшее в различные эпохи эту ненормальную жизнь, было ложным искусством» [1]. Сам Чернышевский, впрочем, всегда останавливался перед столь уж крайними выводами из своей точки зрения. Но о его эпигонах — Антоновиче или Зайцеве — если не ходить дальше — этого сказать уже нельзя.

А вот, говорит Плеханов, «реальная критика» Добролюбова; начинает она с того, что отказывается что-либо предписывать, декретировать искусству, кончает же тем, что в прямом противоречии со своими собственными принципами склоняется к признанию за искусством в известном смысле лишь служебной роли, пусть до крайности благородной роли. «Откуда, — спрашивает Плеханов, — взялось это противоречие? Оно, — говорит он, — вышло из того же идеалистического взгляда на историю: если вся предшествовавшая история цивилизованного общества, разделенного на классы, была *«искусственной»*; если только еще идет речь о том, чтобы создать *«естественный»* общественный порядок, то и вся предыдущая история литературы ничего не дает для выяснения ее общественной роли. Остается только *придумать* для нее подходящую роль, а при данных условиях нельзя было придумать для нее ничего лучшего, как служение тому же делу устройства «естественного» социального порядка» [2].

Но, согласно Плеханову, дело даже не в том, ставит критика какие-либо нравственные, как говорил Луначарский, задачи перед искусством, перед художником или нет. Не тут проходит водораздел, отграничивающий прогрессивные взгляды на роль и задачи литературной критики от реакционных взглядов.

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 464, 465.

[2] Там же, стр. 553.

Плеханов приводит по этому поводу письмо Жуковского к Пушкину, в котором Жуковский наставляет молодого Пушкина как раз по части нравственности, нравственного «предназначения» искусства.

«Наши отроки (то есть все зреющее поколение), — пишет Жуковский, — при плохом воспитании, которое не дает им никакой подпоры в жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестью поэзии, мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый — это должно заставить тебя трепетать. Талант ничто. Главное: величие нравственное»... Согласитесь, — замечает в этом случае Плеханов, — что, находясь *в таком* положении, неся на себе цепь *такой* опеки и выслушивая *такие* назидания, вполне позволительно было возненавидеть «нравственное величие», проникнуться отвращением ко всей той «выгоде», которую может принести искусство, и воскликнуть по адресу советников и покровителей:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас?» [1]

Не будучи в силах отказаться от мысли о служебной роли искусства, но вместе с тем понимая, что назиданиями художнику искусство в нужном направлении не повернешь, не вспомнил ли Добролюбов и о подобном опыте нравоучительского отношения к искусству, когда столь решительно отверг правомерность каких-либо домоганий литературной критики по части предписания искусству его нравственной цели?

Нет, конечно, научный подход к искусству, согласно Плеханову, не исключает активного отношения к делу, которое это искусство делает, не исключает активного отношения к самому искусству. Но, поскольку мы имеем перед собой реалистическое искусство, то, как полагает Плеханов, не дело критики указывать этому искусству, что ему следует делать и чего ему делать не надобно. Мысль Плеханова в данном случае такова: если мы действительно не удовлетворены тем, что такое искусство дает нам, нам самим следует позаботиться об изменениях тех реальных исторических обстоятельств, с которыми данное искусство имеет дело и которые оно правдиво отражает. Надо лечить не симптомы, а болезнь. В противном же случае может оказаться так, что в искусстве вроде бы «все будет в полном порядке», но такое искус-

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. 138.

ство отразит лишь при этом наши собственные предположения относительно того, как должно было бы быть в действительности, а не действительность...

* * *

Остается сказать несколько слов еще о теоретическом обосновании Плехановым его понимания «научного подхода» к искусству.

Речь идет о так называемых «уступках» Плеханова «кантианству» в эстетической теории.

...Упреки Плеханову по части «кантианства» стали уже общим местом в литературе, посвященной плехановской эстетике или как-либо затрагивающей эстетические взгляды первого русского марксиста. Смысл и даже форма таких упреков остаются неизменными уже несколько десятилетий.

Между тем упреки эти, думается, во многом основаны на недоразумении, излишне затянувшемся.

Можно признавать или не признавать справедливыми те или иные отдельные положения литературно-критической концепции Плеханова, но если при этом считать, что его позиция в вопросе о природе художественного вкуса и эстетического чувства принципиально неверна,— останется лишь признать, что неверен и вообще в целом плехановский подход к искусству, плехановское понимание путей, средств и возможностей воздействия искусства на человека.

Обратимся к самому Плеханову.

Наиболее полно позиция Плеханова по вопросу о специфике и природе художественного вкуса и эстетического чувства изложена им в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905). «Кант,— пишет тут Плеханов, — говорит, что наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Это, — замечает Плеханов, — вполне верно в применении к *отдельному лицу.* Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но, — подчеркивает Плеханов, — дело изменится, когда мы становимся на точку зрения *общества.* Изучение искусства первобытных пле-

мен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии приходит, в своем отношении к некоторым из них, на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым, но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, то есть, что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, — продолжает свою мысль Плеханов, — что для общественного человека утилитарная точка зрения *совпадает* с эстетической. Вовсе нет! Польза познается *рассудком;* красота — *созерцательной способностью.* Область первой — *расчет;* область второй — *инстинкт.* Притом же — и это необходимо помнить — область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете. В огромнейшем большинстве случаев, — замечает Плеханов, — эта польза могла бы быть открыта только научным анализом. Главная отличительная черта эстетического наслаждения — его *непосредственность.* Но польза все-таки существует; она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напомним, что речь идет не об отдельном лице, а об *общественном* человеке); если бы ее не было, то предмет не казался бы прекрасным.

На это возразят, пожалуй, — оговаривается Плеханов, — что *цвет* предмета нравится человеку независимо от того значения, какое мог или может иметь для него этот предмет в его борьбе за существование. Не вдаваясь в длинные соображения по этому поводу, я, — говорит Плеханов, — напомню замечание Фехнера. Красный цвет нравится нам, когда мы видим его, скажем, на щеках молодой и красивой женщины. Но какое впечатление произвел бы на нас этот цвет, если бы мы увидели его не на щеках, а на носу нашей красавицы?

Тут, — заключает Плеханов, — замечается полная параллель с *нравственностью.* Далеко не все то, что полезно общественному человеку, нравственно. Но нравственное значение может приобрести для него только то, что полезно для его жизни и для его развития: не человек для нравственности, а нравственность для человека.

Точно так же можно сказать, что не человек для красоты, а красота для человека. А это, — замечает Плеханов, — уже утилитаризм, понимаемый в его настоящем, широком смысле, то есть в смысле полезного не для отдельного человека, а для общества: племени, рода, класса.

Но именно потому, что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: *суждение вкуса, несомненно, предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего.* Тут тоже полная параллель с суждениями, высказываемыми с точки зрения нравственности: если я объявляю данный поступок нравственным только потому, что он мне полезен, то я не имею никакого нравственного инстинкта»[1].

Думается, что в числе причин, приведших к столь упорному отрицанию справедливости приведенных положений, было и недостаточно вдумчивое отношение к тому соотношению, в котором находятся у Плеханова такие понятия, такие категории, как «общественный человек» и «человек индивидуальный», «отдельный»; короче говоря, такие категории, как «личность» и «общество». Между тем нет никаких оснований предполагать, что Плеханов в данном случае абсолютизировал противоположение этих понятий, что, несомненно, молчаливо предполагается, тем не менее, его критиками. А если это так, то логично в свою очередь допустить, что, согласно плехановской мысли, в эстетическом чувстве, художественном вкусе, эстетическом наслаждении индивида «утилитарная» (общественно заинтересованная) точка зрения на предмет (в том числе и искусство, конечно) содержится, сохраняется в снятом виде и может быть выявлена, как о том говорит и сам Плеханов, только лишь путем специального научного анализа.

Далее.

Плеханов опрометчиво не раскрыл, не конкретизировал употребление им в данном случае термина «утилитарное», «утилитарная точка зрения общественного человека». В том же значении, в каком этот термин применяется у нас ныне, он имеет очевидно негативный смысл.

Между тем что касается, в частности, искусства, то «утилитарный» взгляд на него может включать в себя и

---

[1] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в 5-ти томах, т. 5, М., Социально-экономическая литература, 1958, стр. 433, 434.

самые «высокие» понятия, самые «благородные» представления о назначении и цели искусства.

Терминологическая нечеткость также в свою очередь не могла не способствовать возникновению критического отношения к плехановской позиции в рассматриваемом нами тут вопросе. Хотя, с другой стороны, диву даешься, как серьезные исследователи могут всерьез утверждать правомерность и даже всяческую желательность, чуть ли не обязательность проявления у индивида утилитарного подхода к явлениям искусства! Но главное все-таки не в этом.

Если мы представим себе, что речь у нас идет об эстетических чувствах «общественного человека», «утилитаризм» которого имеет отчетливо прогрессивный или даже революционный, скажем, характер, то плехановская точка зрения на соотношение эстетического чувства и художественного вкуса «общественного» и «индивидуального» человека внешне ведет как бы к тому, что вкус и чувство последнего по видимости социально нейтрализуются, лишаются «высокой» гражданственности и тому подобных ценных качеств, они как бы десоциологизируются.

А отсюда уже рукой подать и до проповеди аполитизма эстетического чувства и художественного вкуса индивида. Но ведь «индивидуальный человек» — и Плеханов не мог, естественно, этого не понимать — остается при всех обстоятельствах членом того общества, в котором он существует. А как известно, нельзя жить в данном обществе и быть свободным от этого общества. Пусть инстинктивно, пусть подсознательно, пусть в снятом, так сказать, виде, но властный зов племени, рода или класса будет присутствовать, будет звучать в «подтексте» эстетического чувства «индивидуального человека». Правда (и это — едва ли не самое главное!), при том условии, если этот самый «индивидуальный человек» обнаружит эстетическое отношение к предмету.

Здесь мы встречаемся с внешне вполне парадоксальным положением.

Действительно, если какой-либо «индивидуальный человек» (а произведение искусства, да и вообще любой предмет эстетического восприятия существует лишь в индивидуальном сознании, носителем его «вторичного образа» является лишь конкретная личность) «постарается» елико возможно больше «насытить» свое отношение к искусству (или любому иному эстетическому предмету)

соображениями об общественной значимости этого искусства или этого предмета (или если *кто-то* постарается насытить подобными соображениями отношение «индивидуального человека» к данному явлению искусства или к данному предмету), то может случиться и так, что «в идеальном случае» результатом подобных усилий окажется именно исчезновение эстетического чувства, утрата его непосредственности и его риторизация. Но вместе с тем риторизируются, станут пустой, пусть и обязательной, абстракцией и сами те высокие соображения об общественной пользе и общественной значимости данного искусства или данного предмета, которые «должны были бы» вроде воспитаться таким способом у данного индивида. И напротив: поскольку данное явление искусства или данное явление вообще оказываются сами по себе, безо всякой мысли об их общественнополезном назначении, в состоянии вызвать у индивида эстетическое чувство, художественное наслаждение, постольку они с известной даже неизбежностью всколыхнут в сознании индивида и всю ту сферу, с которой связаны его представления об общественной пользе, назначении и проч. данного явления искусства или данного явления вообще.

Короче говоря, выходит, что как раз «незаинтересованность» эстетического чувства, художественного вкуса в данном случае и в этом смысле является непременным условием воспитания «высокого» гражданского, общественно-политического, морального и так далее характера суждений данного индивида.

К. Маркс писал некогда, что «*чувство,* находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным* смыслом. Для изголодавшегося человека, — замечает Маркс, — не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее *животным.* Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу; торговец минералами видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минерала»[1].

Те из немногих исследователей, кто вспоминает об этих словах Маркса в связи с обсуждением плехановской

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс бо искусстве» в 2-х томах, т. 1, стр. 127.

точки зрения на природу и особенности эстетического чувства, утверждают, однако, что никакого ровным счетом созвучия между мыслью Маркса и мыслью Плеханова здесь нет и даже быть не может[1]. (Почему только — удивительное дело! — приходят в этом случае им на память эти строки из работ Маркса!)

Думается, однако, что подобное утверждение излишне все-таки категорично.

Маркс в данном случае говорит о несовместимости эстетического чувства, эстетической оценки с «грубой практической потребностью».

Плеханов — о несовместимости этого чувства и этой оценки с практической потребностью даже и в случае ее положительной характеристики.

Это, конечно, не одно и то же. Хотя несовпадение этих двух положений еще не заключает в себе их обязательного непримиримого противоречия и ни в малой мере не свидетельствует об их взаимоисключительности. Разве, кстати сказать, сам Маркс не предостерегал против превращения художественных персонажей «в простые рупоры духа времени» или разве при этом он имел в виду исключительно лишь «реакционный дух»?

В общем, как бы то ни было, но обсуждение плехановской точки зрения на категорию вкуса нельзя исчерпать лишь выражением упрека Плеханову за его «уступку» кантовскому субъективизму: позиция самого Плеханова в данном случае принципиально отлична от кантовской. Не говорим уже о том, что, в отличие от Канта, Плеханов порывает с умозрительной автономизацией эстетического чувства, указывая на его связь со сферой нравственного суждения. Не повторяем лишний раз уже той мысли, что Плеханов лишь *разделяет* эстетическое чувство и вкус — и утилитарные интересы. Скажем, однако, что есть тут у него и еще одно принципиальное расхождение с кантовской позицией.

Кант указал на противоречие между индивидуальным и общественным вкусом, но почел, согласно своей дуалистической точке зрения, это противоречие принципиально неразрешимым. Плеханов же как раз идет по пути поисков *решения* этого противоречия, пытаясь с марксистских позиций поставить и решить одну из кардинальнейших проблем эстетической теории вообще — проблему

---

[1] См., например: Б. И. Бурсов, Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова.— В кн.: Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 1, стр. XVII.

«антиномии» вкуса, в классической форме и сформулированную Кантом.

А вот критика Плеханова в данном случае ведется объективно в основном с позиций отрицания правомерности уже самого разговора о подобной антиномии. Критики Плеханова таким образом делают шаг назад от Канта, отрицая правомерность даже самой постановки этого вопроса. Если Плеханов и делает даже в чем-то «уступку» Канту (скажем, терминологическую), то критики Плеханова еще просто не доходят до Канта, порывая вместе с тем в этом случае с той классической традицией в мировой эстетической мысли, которая представлена именами Гётчесона и Бёрка, Мендельсона и Винкельмана, а затем — Гёте, Гегеля, поскольку эта традиция связана с обсуждением вопроса, столь категорично сформулированного Кантом.

«С другой стороны, эстетикам, которые без обиняков отождествляют кантовский тезис «незаинтересованности» эстетического удовольствия с проповедью безыдейного искусства, необходимо знать, что тезис этот разделяют с Кантом не только его ближайшие предшественники, но также и корифеи немецкого объективного идеализма — Шеллинг и Гегель. Этих философов уже никак нельзя обвинить в отрицании роли *идей* в искусстве» [1].

И уж во всяком случае и при всех обстоятельствах позиция Плеханова в обсуждаемом вопросе куда как предпочтительнее позиции его критиков.

Что же касается того, как все эти сугубо теоретические дела отражаются в практике определенного отношения к искусству и определенного отношения к восприятию искусства, то стоит, думается, отметить, что отрицание методологической правомерности самой даже постановки вопроса о противоречии между индивидуальным и общественным вкусом с известной логичностью ведет к отождествлению индивидуального и общественного вкуса и — при соответствующих условиях — в итоге к отрицанию правомерности индивидуального вкуса, к утверждению правомерности поглощения его вкусом общественным, который, впрочем, в последнем случае вообще перестает быть уже каким-либо «вкусом», а оказывается лишь некоей обязательной «нормой», обязательность которой в свою очередь прямо пропорциональна ее ригоризму.

---

[1] В. Ф. Асмус, Немецкая эстетика XVIII века, М., «Искусство», 1963, стр. 193.

Чисто внешняя логика рассуждений приводила в прошлом авторов, упрекавших Плеханова в «уступках» кантовскому субъективизму, к обвинению одновременно того же Плеханова и в «сползании» в объективизм, поскольку-де уже сам по себе один только факт признания правомерности индивидуального, личного, субъективного вкуса равносилен теоретическому обоснованию и принципиальному оправданию «всеядности» в сфере эстетического суждения и оценки.

Стоит, однако, указать на ту действительную связь, которая на самом деле существует между плехановской точкой зрения на категорию вкуса с именно *антисубъективистской* направленностью его литературно-критической концепции.

Ибо отрицание тождества между индивидуальным вкусом и вкусом общественным подрывает теоретическое оправдание и даже видимость такого оправдания, видимость какой-либо теоретической «серьезности» у той практики, которая выдает субъективную оценку за общественную норму вкуса, навязывая обществу личные вкусовые пристрастия и предвзятости, которые, впрочем, в этом случае также уже перестают быть «личным вкусом», а становятся личным вкусовым произволом, хотя бы и имеющим общественно-историческое объяснение.

* * *

Мы никого не пытаемся здесь убедить в том, что плехановская позиция в вопросах художественного вкуса и эстетического чувства абсолютно совершенна. Напротив, легко заметить ее незавершенность, позволяющую при определенных обстоятельствах делать из нее достаточно разнохарактерные выводы.

Известно, скажем, что сам Плеханов, делая из указанной своей теоретической позиции решительно антисубъективистские выводы в сфере своей литературно-критической деятельности (см. статьи Плеханова о народнических писателях, его выступления против модернизма в России и на Западе, против богостроительства и богоискательства в литературе и искусстве), вместе с тем примирял эту свою теоретическую позицию и с действительно объективистскими выступлениями против «тенденциозного искусства», даже с подчиненными фракционным целям выступлениями против идейности художественного творчества. Тем не менее плехановская позиция

остается перспективной позицией, остается «рабочей» позицией, из которой можно исходить в дальнейшем.

Что же касается тех односторонних «выводов», которые порой и сам Плеханов делал из данной своей теоретической позиции, а в еще большей степени делали его последователи из числа меньшевиков, то, несколько перефразируя того же Плеханова, стоит спросить: а есть ли вообще на свете такая позиция, которой бы нельзя было злоупотребить? Больше того: чем серьезнее данная позиция, тем «нелепее», как говорит Плеханов, те «злоупотребления», которые могут быть «из нее» сделаны по тем или иным причинам [1].

* * *

Итак... не плакать и не смеяться, а понимать!

Так?

В статье «Луч света в темном царстве» Добролюбов, характеризуя роль и задачи критика, говорил, что, стремясь увлечь читателя своим взглядом на рассматриваемое произведение, критик «при этом может пользоваться всеми средствами, какие найдет пригодными, лишь бы они не искажали сущности дела: он может вас приводить в ужас или в умиление, в смех или в слезы» [2].

«Для критика, как такового, — говорит Плеханов, — речь идет не о том, чтобы «смеяться» или «плакать», а о том, чтобы понимать».

Противоречие?

Только ведь если послушать Луначарского, то может показаться, что Плеханов прямо запрещал, что ли, критику «смеяться» и «плакать». Да нет же! Он говорил, что не в смехе и не в слезах заключается *задача* критика. Но он вовсе не говорил и не мог, естественно, сказать, что дело тут может обойтись без смеха или слез, без радости, без огорченья, без энтузиазма или отвращения. Ведь, как мы теперь знаем, Плеханов не снимал и не хотел снимать антиномии вкуса. Эмоциональная реакция критика — неотъемлемая черта «индивидуального вкуса». Для критика мало только «понимать», ему надо еще «смеяться» или «плакать».

---

[1] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика в 2-х томах, т. 1, стр. 125.

[2] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 293.

Иное, конечно, дело, что восторг и гнев — слишком уж субъективные категории, они с несомненностью выражают *отношение критика* к рассматриваемому им произведению, но в должной ли мере способны они отразить содержание и смысл рассматриваемого предмета? Вся ли истина заключена в «слезах» и «смехе» критика? Вот Чернышевский хмурился, читая некоторые пьесы Островского, а его ближайшего единомышленника те же самые пьесы радовали. И эти же пьесы радовали — пусть и совсем по-иному — прямого литературного противника Добролюбова и Чернышевского...

Истина, конечно, одна. Но она неисчерпаема и многогранна. И если один ее видит сквозь смех, сквозь радость, то к другому она приходит сквозь слезы. Смеясь вместе с Моцартом и плача вместе с Достоевским, постигает человечество свою единственную истину — истину своей жизни.

...Драгоценна эта чисто человеческая способность — смеяться и плакать, смеясь и плача, тянуться к истине. Правды жизни столько же в смехе победителя, сколько и в слезах неудачника. Смеясь, человечество расстается со своим прошлым, в плаче и муках рождается его будущее. Смех и слезы несут нам истину в вечном споре улыбки и проклятья. Счастливцев и Несчастливцев всемирной истории ведут свой вечный диалог.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Критика перед судом драматурга

А впрочем, как все-таки далеко от Катерины Островского до взглядов Плеханова на кантовскую «антиномию вкуса», от Счастливцева и Несчастливцева до проблем чистой гносеологии! Да и на каком основании оказались в данной книге связанными все эти столь действительно далекие друг от друга, столь разные явления? Разве что на том, что все со всем на свете связано так или иначе?

Нет.

Если вам и в самом деле показалось, что слишком уж далеко и больно уж глубоко ушли мы от непосредственной и прямой темы нашего разговора во все эти теоретические дебри, прикиньте про себя, как, к примеру, должна была сказаться позиция, противная плехановской, по поводу кантовской антиномии вкуса, на наших представлениях о роли и задачах критики, на судьбах русской критики вообще. Прикиньте, какая связь есть между этой сугубо и только, казалось бы, теоретической позицией и идеей монополизации права на истину.

Критик, между прочим, ведь тоже — человек; в своем сознании, в процессе вынесения критического суждения о том или ином произведении искусства, он постоянно (хочет того или не хочет, знает о том или не знает — все равно) останавливается перед старой кантовской антиномией, стремясь сочетать и примирить в этом своем суждении свои взгляды и вкусы «индивидуального человека» со своими взглядами и принципами «человека общественного». И еще подумайте над тем, что получится, если «вкус общественный» поглотит в этом критике его «индивидуального человека».

А получится при этом лишь то, что, даже если суждения такого критика окажутся абстрактно «верными», «в принципе совершенно правильными», они будут совершенно риторичными, ибо не будут связаны нитями интимного, «личностного», как теперь говорят, характера с «душой» того произведения, о котором этот критик произносит свое суждение.

Более того, если в критике «индивидуальный вкус» целиком поглотится «вкусом общественным», отпадает надобность и в критике как роде деятельности вообще; не нужны окажутся более *критики,* ибо достаточно станет *одного критика*, одного *Главного Критика* (и, по существу, единственного критика) — он будет провозглашать истину, тогда как все остальные окажутся терпимы лишь постольку, поскольку в высказываемых ими суждениях ни в чем сколько-нибудь существенном не будут отличаться от мнения, высказанного Главным Критиком. Таким образом, Мнение Главного Критика окажется окончательным *приговором.* Истина окажется монополизирована. Главный Критик завладеет ею, а цех критиков окажется преобразованным на манер бюро Главного Конструктора — фамилии у работников останутся разными, а почерк станет один и манера одна и т. д. Истина станет исключительным достоянием Главного Критика. Произойдет экспроприация литературно-критической истины. Неисчерпаемость художественной правды станет пустой фразой. Нити, связывающие художественное произведение с индивидуальными душами «индивидуальных людей», будут порваны.

Судьба художника неотделима от судеб критической мысли. Не от приговора критиков, а именно от судеб критической мысли.

А вот критика зависит от приговора искусства, зависит от приговора художника. В том разноречивом и противоречивом хоре, который являет собой в нормальных для нее условиях критическая мысль, голос художника, ею «судимого», представляет собой нечто вроде камертона, по которому критика выверяет верность своих суждений, оценок и прогнозов. А порой и молчание художника становится приговором критике, который она не в силах отменить.

Приходят и уходят различные критические концепции, то приближая нас к истине, то отдаляя от нее, а искусство остается в своей живой неизменности, сохраняя возможность для новых поколений критиков сверить с собой их суждения, храня в себе свою истину.

И в этом смысле критика, как род теоретической деятельности вообще, — «мертва», но вечно зелено живое древо вечного искусства.

Кстати сказать, это родовое отличие критики от художества тот же Ап. Григорьев, абсолютизировав, спекулятивно приписал в качестве уже порока лишь критике противного с ним направления и критикам противного ему

лагеря. Он не понял свою мысль или не захотел ее понять. Но сама по себе эта мысль заслуживает внимания.

Впрочем, очевидно, мысль эта в ту пору, как говорится, витала в воздухе. Кто только не повторял тогда ее, в частности, и в связи с разбором пьес Островского. Но всякий тогда повторял ее по-своему — на свой лад и со своей целью. Мысль эта владела тогда критиками самых разных направлений и лагерей. Но никто тогда из критиков не смог вполне овладеть этой мыслью.

В силу стечения разного рода обстоятельств и, пожалуй, прежде всего по причине того уплощения прогрессивного направления в отечественной критике, которое наступило почти сразу вслед за тем, как революционные демократы сошли со сцены, мысль эта на долгое время сделалась оружием в руках литераторов, числивших себя в последователях Ап. Григорьева. Между тем в пору, о которой шла тут выше речь, ближе, пожалуй, всех подошел к ее пониманию как раз Добролюбов.

Вспомним, к слову, что писал Добролюбов об Островском: «...разнообразие его таланта, широта содержания, охватываемого его произведениями, беспрестанно подавали повод к самым противоположным упрекам» [1]. Эти слова не исчерпали своего смысла и по сей день. Только вот упреки, делавшиеся художнику, с какой-то неодолимой последовательностью возвращались к критикам, делавшим их; порой с ошеломляющей быстротой, порой — спустя десятилетия. Но возвращались.

Да, Добролюбов, провозгласив воинствующую объективность своей «реальной критики», действительно, не удержался затем на этих позициях, отведя искусству служебную роль. Но, уточняя Плеханова, надо сказать, что Добролюбов не удержался и на провозглашении служебной роли искусства.

В статье, посвященной сочинениям Островского, он писал: «Литератору до сих пор предоставлена была небольшая роль в... движении человечества к естественным началам, от которых оно отклонилось. По существу своему литература не имеет деятельного значения, она только или предполагает то, что нужно сделать, или изображает то, что уже делается и сделано. В первом случае, то есть в предположениях будущей деятельности, она берет свои материалы и основания из чистой науки; во-втором — из

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 5, стр. 13.

самих фактов жизни. Таким образом, вообще говоря, литература представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует».

На этом, кажется, Плеханов и поставил точку, прервав чтение статьи Добролюбова. Но Добролюбов на этом точки не ставил.

«В литературе, впрочем,— пишет он далее,— являлось до сих пор несколько деятелей, которые в своей пропаганде стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели для блага человечества, ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены,— говорит Добролюбов,— так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того: то, что философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели это схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом,— заключает свою мысль Добролюбов,— служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху и с этой высоты обозревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебною ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных наклонностей...» [1].

Не значит ли все это, однако, что, по мнению Добролюбова, «служебная роль» пригодна лишь для искусства, которое не может быть названо великим? И не значит ли все это, что, согласно Добролюбову, истинное или великое искусство обладает некоторыми такими свойствами, которые делают его почти идеальным в своем роде способом познания действительности, ни в чем, во всяком уж случае, не уступающим другим формам и способам такого познания?

Но что же из всего этого следует для критики?

* * *

То, что критик учит художника — это ясно. Дело конкретное — как и чему именно он художника учит. Но учит. Это знают все. И критики и художники.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 6, стр. 309.

Некоторые критики, впрочем (Добролюбов, например), были близки к той мысли, что дело критика — учить не художника, а «публику» — учить ее верно понимать художника. Но, во всяком случае, долг хорошего критика заключается, в частности, и в том, чтобы учить и воспитывать не очень пока еще хороших художников.

Но вот ведь и художник учит критика.

Чему?

Коротко говоря, как это ни странно, он учит его *мыслить*. Иными словами, он учит его *объективности*, объективному отношению к художественному произведению, которое никогда не поддается предвзятым, «априористическим», как говорили в 60-х годах прошлого века на Руси, идеям и взглядам, *учит объективному подходу к жизни*.

Художник учит критика связи с миром, ибо вполне последовательная нетерпимость ко всякому инакомыслию — буде оказалась бы возможной — тотчас привела бы к полному разрыву каждого с каждым, так как каждый для каждого, строго говоря,— инакомыслящий, инакочувствующий.

Требуя, чтобы критик понял его, художник учит критика пониманию, постижению голоса, звучащего на иной лад, нежели привычная уху критика речь. Он учит критика в голосах оппонентов уметь слышать отзвуки, отражение разных граней искусства, жизни, истины. Он учит критика пониманию многозвучия истины, постижению полноты жизни — той самой полноты, которая всегда присутствует в явлениях подлинного искусства, придавая им ту неисчерпаемость, которая всегда так потрясает нас — простых читателей, но которая вместе с тем столь часто оказывается камнем преткновения для профессионального критика.

«...Но,— как писал Тургенев,— в том и состоит особенное преимущество великих поэтических произведений, которым гений их творцов вдохнул неумирающую жизнь, что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречащи — и в то же время одинаково справедливы» [1].

И еще одно.

Теоретическое познание, как известно, развивается по спирали, накапливая объективность своего содержания,

---

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 11, М., Гослитиздат, 1956, стр. 168.

вечно приближаясь к абсолютной истине, но не обладая перспективой постижения ее.

...Не надо «перегибать палку» и толковать о том, что де художественное познание «выше», «совершеннее» и тому подобное познания теоретико-логического и рационалистического. Это недоказуемо. Каждое хорошо в своем роде. Но не надо перегибать палку и в обратную сторону.

Искусство, познание художественное, имеет в известном смысле несомненное отличие от познания теоретического. Искусство знает категорию непревзойденности, оно тяготеет к бессмертию и в этом отношении оказывается причастным к абсолюту — к миру абсолютных ценностей.

Однако, если теоретическое познание, наука, открывает секрет постижения той истины, которой обладает, ибо в науке, как говорил Маркс, не только результат, но и путь, ведущий к этому результату, должен быть истинным, то искусство хранит тайну своей правды. Нельзя поверить алгеброй гармонию.

Так вот, искусство учит критика пониманию меры относительности той истины, которую критик провозглашает или готов провозгласить...

Плеханов, без сомнения, основным содержанием своего творчества явился классическим продолжателем традиций революционной демократии в новых условиях и на новом этапе освободительного движения в России, с новых теоретических и идейных позиций. Так же как Луначарский, в свой черед считавший, повторим, Плеханова родоначальником марксистской критики, без всякого сомнения, в основном содержании своей литературно-критической и эстетико-теоретической деятельности шел вслед за идеями первого русского марксиста.

Но — посмотрите — сколь внутренне противоречиво развитие той традиции в критике, о которой мы говорим. Каждый последующий этап ее не только вытекает из предыдущего, но и в чем-то весьма существенном противоречит ему, порой опровергая некоторые весьма существенные элементы этого предшествующего этапа. И в свою очередь тут же оказывается далеко не бесспорен в подобного рода опровержениях.

Такова природа живой, развивающейся традиции в сфере духовной жизни вообще. Традиция живет вся целиком, различные, последовательно возникающие этапы и звенья ее не могут «отменить» предшествующих — в

этом случае будет «отменена» и сама традиция. Останется лишь некий ее канонизированный «итог», отпадет реальная «предыстория вопроса», традиция оборвется — канонизация очередной ее ступени, абсолютизация относительной истинности очередного ее звена «закроет» традицию.

Более того, выходя за рамки обсуждения судеб указанной традиции в русской критической мысли, следует согласиться с тем, что вообще «встать на точку зрения «одной-единственной» линии прогрессивного развития, на которой всякое новшество аккумулируется и становится предпосылкой других достижений, будет серьезной ошибкой: существует не только много линий (путей), но происходят и отступления назад на «наиболее прогрессивном» пути» [1].

Что же касается именно сферы суждений об искусстве и обсуждения теоретических проблем, с этой сферой непосредственно связанных, то и упомянутая «герметизация» традиции и переход на точку зрения «одной-единственной» линии прогрессивного в этой сфере развития («герметизация» традиции в пространстве) означали бы вместе «замораживание» наших представлений о явлениях искусства.

Любая оценка любого художественного произведения не может существовать (осознанно то или нет) вне определенной системы наших взглядов на жизнь, вне определенных духовных традиций. Эта оценка — живой процесс, и может существовать лишь как такой процесс. И если ее изолировать от той системы взглядов и тех традиций, в ходе развития которых она формировалась, возникала и углублялась, эта оценка лишится конкретного содержания и смысла. Но при этом может случиться так, будто лишилось содержания и смысла само оцениваемое таким способом художественное произведение.

Явления великого искусства вечны, содержание их неисчерпаемо, как сама развивающаяся действительность. Но и художественные произведения, не претендующие, по всей видимости, на вечную жизнь, хотя вместе с тем и не оставляющие места для сомнений относительно их эстетического достоинства, живут подчас очень долго. Могут жить долго. Говоря о духовных богатствах, которыми располагает данное общество, о его способности на-

---

[1] Антонио Грамши, Избранные произведения в 3-х томах, т. 3, стр. 511, 512.

капливать и хранить эти богатства — без чего невозможен общественный прогресс — можно, очевидно, обращаясь к миру искусства, представить себе дело таким образом, что чем дольше данное общество сможет удержать в своей «эстетической памяти» возможно большее число истинно художественных произведений, тем выше будет тот критерий, с которым оно станет оценивать свою собственную духовную жизнь и свои собственные идеалы.

На заре развития советского общества некоторые не в меру, как говорится, ретивые головы страстно призывали «сбросить с корабля истории» как можно больше эстетического (и вообще идейного) «груза». В подобном призыве многое, конечно, шло от молодого озорства и бесшабашности, от чуть ли не возрастного еще нигилизма — «всеотрицательства» и «шапкозакидайства», от личной духовной незрелости и наивных форм самоутверждения. Но кое что тут было, несомненно, связано и с их ложным представлением о строгости «классового отбора» в делах культуры, с которым, как известно, всегда резко спорило ленинское руководство нашей партии, сам Ленин.

Действительно, наши классовые идеалы при всей их определенности и бескомпромиссности не могут звать нас к обеднению наших представлений о жизни, не могут толкать нас к какой-либо духовной скудости, они призваны расширять и обогащать наши взгляды и представления, наши знания, наш духовный мир в целом, духовный мир всего человечества в конечном счете. Ибо и основываются они, как учил Ленин, на *всей* сумме знаний, накопленных *всем* человечеством на протяжении *всей* его истории.

Но срок и полнота жизни в нашем сознании, в нашей «эстетической памяти» явлений искусства прошлого зависит не только и часто даже не столько от качеств самого этого явления: «вторичный образ» этого искусства, длящий их жизнь в новых поколениях читателей, зрителей или слушателей,— результат многосторонних усилий и многоразличных страстей и пристрастий. В этом образе «сняты», но не аннулированы такие противоречия общественного развития, вне которых уже сама история предстанет некоей странной ретроспекцией телеологического толка, а не «древом, живым и зеленым».

Что же касается фигуры драматурга Островского, то она тут очень интересна «не только сама по себе,— хотя

и сама по себе она чрезвычайно интересна,— сколько по ряду вопросов, необычайно, — как нам кажется,— живых, страшно интересных» для нас.

* * *

Некогда Луначарский, обращаясь к некоторым своим оппонентам из числа наиболее лихих по тем временам, хмуро напомнил им: «Каким судом судите, таким и судимы будете». Он имел при этом в виду отнюдь не личное возмездие — сам он их судить не хотел и не собирался. Он имел в виду «иронию истории». И оказался, кстати сказать, пророком в своем отечестве.

В более широком, хотя, конечно, и в менее мрачном смысле эти же слова Луначарский мог бы адресовать всем своим коллегам по перу — прошлым и настоящим. И себе тоже.

Бронзовый Островский судит сегодня своих критиков — сквозь смех и слезы. Длинный ряд десятилетий не оставил никаких уже сомнений в том, что драматург выстоял перед лицом критики. Теперь — время ей предстать перед зеленой бронзой его лица.

1967—1973 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Александрович Лебедев

ДРАМАТУРГ
ПЕРЕД ЛИЦОМ КРИТИКИ

Редактор Н. Б. Дайреджиева
Художник В. М. Добер
Художественный редактор Л. И. Орлова
Технический редактор Е. Я. Рейзман
Корректоры И. В. Разинкина и Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 28/VIII 1973 г. Подписано к печати 29/IV 1974 г. А06342. Формат бумаги 84×108 1/32. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 10,764. Издат. № 12739 Тираж 10.000 экз. Заказ 4300. Цена 96 коп. Издательство «Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

В издательстве „Искусство“
готовится к изданию следующая книга:

ХОЛОДОВ Е.
ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО.
20 л., 2 руб.

В книге известного театроведа и литературоведа Е. Холодова исследуется опыт работы А. Островского над языком драматических произведений.

Автор книги знакомит читателей с творческой лабораторией драматурга, с его подходом к языку различных социальных групп, к различным явлениям, происходившим в языке современного ему русского общества.

Значительная глава посвящена принципам речевой характеристики Островского, рассматриваемым в сопоставлении с принципами предшественников и с последующим опытом русских (в том числе и советских) драматургов.

Объем и цена издания указаны ориентировочно.

96 коп.

